Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

АЛЬМАНАХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ

ШЕСТОЙ ВЫПУСК

Санкт-Петербург
2022

УДК 793.3(078)
ББК 85.32П Е36

Е36 Альманах студенческих работ кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Шестой выпуск. 2022. – 252 с.

ISBN – 978-5-93010-189-8

Кафедра балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе

Составитель и научный редактор Л. И. Абызова

© Академия Русского балета им. А Я. Вагановой
© Авторы статей, 2022

ДОРОГИЕ УЧЕНИКИ И КОЛЛЕГИ!
УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

У вас в руках шестой номер альманаха студенческих работ, подготовленный кафедрой балетоведения. Разные по тематике эти работы свидетельствуют, что педагоги кафедры прилагают много сил и энергии, чтобы студенты получили необходимые профессиональные навыки. Писать о балете сложно, тем более приятно видеть, что среди авторов есть воспитанники исполнительского факультета. Продолжают развиваться связи между факультетами, о чем свидетельствуют статьи студентов по балетной критике, посвященные школьным спектаклям.

Как всегда, хочу отметить, что для наших студентов большая честь увидеть свои работы, изданные под грифом Академии Русского балета. Поздравляю авторов! А педагогов кафедры балетоведения благодарю за энтузиазм в деле воспитания новых талантливых специалистов.

Николай Цискаридзе,
Ректор Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой,
Народный артист России, Лауреат Государственных премий

От редактора-составителя

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

В шестом номере Альмана студенческих работ, подготовленном кафедрой балетоведения, собраны учебные и творческие работы по разным дисциплинам кафедры, которые, на наш взгляд, могут представлять интерес за рамками учебных заданий.

Обращаю внимание читателей, что работы номера созданы во время учебного года 2021/22, то есть в период дистанционного обучения. Педагоги кафедры использовали все возможности для того, чтобы наши воспитанники посещали спектакли в разных театрах города, смотрели гастрольные представления, фиксировали и анализировали увиденное. Удалось даже вернуть на страницы Альманаха одни из самых любимых заданий по балетной критике – интервью. Я благодарю уважаемых собеседников, не пожалевших сил и времени, чтобы поделиться своими мыслями с начинающими интервьюерами.

Меня радует, что в столь сложных условиях не иссяк энтузиазм ни учеников, ни их научных руководителей. А особенно радует, когда студенты сами предлагают свои опусы для печати, пишут их специально. Энтузиастов ждет редкая награда – публикация на станицах престижного издания под патронатом кафедры балетоведения (а такая кафедра – единственная в мире).

Прошу учесть, что курс авторов-студентов и должности научных руководителей указаны на момент написания работ.

Благодарю молодых авторов и их педагогов, чей труд позволил собрать настоящий сборник. За возможность его издания благодарю проректора по научной работе и развитию Светлану Витальевну Лаврову.

Особую сердечную благодарность приношу нашему ректору Николаю Максимовичу Цискаридзе за постоянное внимание, неизменную поддержку и помощь.

Л. И. Абызова,

Профессор кафедры балетоведения, кандидат искусствоведения

Антонина МАЛМАЛАЕВА
Магистратура, I курс.
Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство».
Профиль «Теория и история хореографического искусства»
Педагог Л. И. Абызова,
кандидат искусствоведения, профессор каф. балетоведения

НА ПУТИ К НОВЫМ ПОБЕДАМ!

(Выпускной спектакль Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой в Мариинском театре, 2021)

Много лет в старейшем учебном заведении Петербурга – Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой – процветает чудесная традиция выпускных концертов. С одной стороны, событие грустное, ведь это последнее совместное выступление, с другой, уже пройден большой путь, а за спиной сила великой «Alma mater». Это улица Зодчего Росси, с ее вдохновенной панорамой, это памятник Г. С. Улановой[1] во дворе Школы, это Ломоносовская лестница с чредой портретов мэтров балетного искусства. Это каждодневные классы, репетиции, выступления на театральных сценах и безусловная любовь к будущей профессии.

Ректор Академии Николай Максимович Цискаридзе в интервью для ТАСС выразил очень важную мысль: «Академия и театр – это люди, которые их наполняют!»[2]. Из года в год Школа выпускает артистов, выросших на уникальных традициях, где главный критерий – петербуржская манера исполнения. Именно стиль и выучка, передаваемые из поколения в поколение на протяжении столетий, делают Академию русского балета и ее выпускников исключительными во всем мире.

---

[1] Скульптор Елена Янсон-Манизер, 1936 г.

[2] Концерт выпускников Академии русского балета имени А. Я. Вагановой: [видеоклип] / Пресс-центр ТАСС; Н. М. Цискаридзе // ТАСС: официальный сайт в VK. – URL: https://vk.com/presstass?z=video-210951176_456239366%2F0990c4cffba9b36681%2Fpl_wall_-210951176 (дата обращения: 19.06.2022).

Танцы Дня и Ночи из оперы «Джоконда»

Программа этого года стала настоящим подарком для петербуржских зрителей. В первом акте были представлены: «Танцы Дня и Ночи из оперы “Джоконда”» (1883) на музыку Амилькаре Понкьелли с хореографией Мариуса Петипа в редакции Николая Цискаридзе, большой pas d’action «Фестиваль цветов в Дженцано» (1848) на музыку Эдварда Хельстеда с хореографией Августа Бурнонвиля и «Классическая симфония» на му-

Танцы Дня и Ночи из оперы «Джоконда»

«Классическая симфония»

зыку Сергея Прокофьева с хореографией Леонида Лавровского в редакции Михаила Лавровского (2017).

Второй акт был посвящен юбилею Юрия Николаевича Григоровича, который так же, как и сегодняшние юные исполнители, являлся выпускником легендарной Школы[3]. В связи с 95-лети-

«Классическая симфония»

[3] В 1946 г. окончил Ленинградское хореографическое училище (класс Бориса Шаврова, Алексея Писарева).

ем великого балетмейстера был дан, одновременно эффектный и сложный, третий акт «Раймонды» Александра Глазунова с хореографией Мариуса Петипа в редакции Юрия Григоровича (1984).

С 2018 года «Джоконда» в исполнении учеников Академии поражает своим блеском – это и отточенные ножки артисток, и синхронность кордебалета, словно единое целое сливающиеся со сказочной музыкой Понкьелли. Особое внимание следует уделить театрально-декорационному оформлению, прекрасному подбору цветовой гаммы костюмов, созданных художником Дмитрием Парадизовым. Персиковый, розовый, сиреневый цвета балетных платьев, украшенных блеском драгоценных камней, создавали эффект ожившей декорации. Такое искусное слияние позволяло выделиться солистам.

В этом году в главных партиях блистали Мария Кошкарева (Ночь) и Лука Добош (День). В тандеме наблюдалось доверие и взаимовыручка. Движения исполнителей вытекали одно из другого, но при этом в каждом раскрывалась индивидуальность.

Постановка датского хореографа Августа Бурнонвиля всегда отличается особенным солнечным настроением, не говоря уже

Сцена из «Раймонды»

о мелкой технике, которую не так легко станцевать. Познакомиться со «школой Бурнонвиля», исполнить его хореографию – успех для любого балетного артиста, ведь имя этого мастера одно из важнейших в балетном искусстве.

Жизнерадостно танцевала 8-ка девушек с тамбуринами, казалось, с легкостью совладав с координацией корпуса, рук, ног, головы. Появление солистов превзошло все ожидания – очаровательная Полина Зайцева и искрометный Мирослав Арбатов. Солисты легки и прыгучи, партнер высок и строен, партнерша изящна и миниатюрна.

София Валиуллина – Раймонда, Руслан Стенюшкин – Жан де Бриен

Следующей предстала «Классическая симфония» Леонида Лавровского, покорившая не только дворцовым стилем, но и ассоциативным рядом. Например, она могла напомнить тот необычный сорт розы, который именуется «Голубой рапсодией». Когда бутоны цветка только начинают цвести, они серебристо-голубые, постепенно роза расцветает, приобретая синевато-пурпурный оттенок, но нежно-голубое свечение возвращается к ней в вечернее время. Возможно, то же чувство посетило и тех, кто пришел на выпускной спектакль и увидел это чудо:

Сцена из балета «Фестиваль цветов в Дженцано»

изящество и грация в дворцовом антураже, чистые прыжки, точные вращения, их четкие завершения.

Важно отметить, насколько вписалась постановка Леонида Михайловича Лавровского в старинный интерьер Императорского театра. Люстры зала перекликались со свечами в руках статных юношей, стоящих в ровной колонне, по бокам которой на одном колене пристраивались исполнительницы, с одухотворением поднеся руку к ушку, будто восхитившись музыкой Прокофьева. Между колоннами пролетали солисты, словно играя средь бала.

Восхищение вызвала и мужская прыжковая часть, где во время исполнения подряд entrechat quatre, а затем беспрерывного перехода к pas echappe, сохранялись синхронность, музыкальность и строй рисунка танца.

Дуэты казались легкими, игривыми, несмотря на то, что при исполнении необходимо думать и о технике. Завершение было фееричным – после небольшой полифонической части танца все участники встали в пары и после двух sisson и tour завершили прекрасную хореографию в arabesque.

Постановка Леонида Лавровского принадлежала репертуару МХУ, однако позднее ее исключили. Идея восстановить ее в Петербурге принадлежит Николаю Максимовичу Цискаридзе

(выпускнику МХУ). Теперь ее увидели и петербуржцы, а москвичам она навеяла ностальгические чувства.

III акт «Раймонды» стал завершающим в программе Выпускного спектакля. Годы правления Юрия Николаевича Григоровича в Большом театре ознаменованы «золотым веком».

Уникальность выпускных спектаклей Академии заключается в уважении к тем, благодаря кому продолжает свое развитие балетное искусство. В этом году пиетет был выражен великому балетмейстеру Юрию Николаевичу Григоровичу.

Трехактный балет «Раймонда» будто бы создан для балетоманов. Здесь и время рыцарей, и романтический сюжет, сочные декорации, яркие характерные танцы и, конечно, классический танец. Акт отработан до мелочей, чувствуется кропотливая и непростая работа. Однако, какой результат!

Исполнительница Раймонды Софья Валиуллина превзошла ожидания. Ее Раймонда интересна и увлекательна, исполнение темпераментно и в то же время изящно. Превосходный артистизм (про таких артисток говорят «с горящим глазом»), пожалуй, виден был с третьего яруса.

Высочайший уровень подготовки можно было отметить у юношей в кордебалете, когда восемь танцовщиков исполнили наитруднейшие высокие поддержки. Подняв своих партнерш сначала на одно плечо, затем на другое, артисты проделали несколько шагов вперед с гордо вознесенными изящными танцовщицами. То же самое было исполнено в другую сторону. Если кому-то могло показаться, что это легко, то на самом деле, по словам Николая Максимовича: «Не в каждой труппе так могут»[4]. Да и что же тут скрывать, когда не каждому солисту профессиональной труппы под силу такие хореографические элементы. Все требует долгого и упорного труда. Тем не менее, молодые исполнители справились со своей задачей.

---

[4] Концерт выпускников Академии русского балета имени А. Я. Вагановой: [видеоклип] / Пресс-центр ТАСС; Н. М. Цискаридзе // Тасс : официальный сайт в VK. – URL: https://vk.com/presstass?z=video-210951176_456239366%2F0990c4cffba9b36681%2Fpl_wall_-210951176 (дата обращения: 19.06.2022).

Программа выпускного спектакля в очередной раз позволила убедиться в том, что русский балет и Академия Русского балета являются первыми в мире хореографического искусства. О том, как сложится артистическая судьба выпускников говорить преждевременно, но каждый из них достоин танцевать в лучших театральных труппах.

Алиса ФЕОКТИСТОВА
Бакалавриат. II курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

«И ЧЕГО ТАМ ТОЛЬКО НЕ БЫЛО! НЕ ЗНАЮ, КОМУ ПОД СИЛУ ЭТО ОПИСАТЬ!»[1]

«Щелкунчик». Мариинский театр, генеральная репетиция, 3 декабря 2021

На сцене Мариинского театра состоялась генеральная репетиция балета «Щелкунчик», традиционно исполняемого артистами-учениками Академии русского балета имени А. Я. Вагановой в предпраздничные дни. Он дарит людям радостное настроение и демонстрирует плоды трудов преподавателей и исполнителей.

Анастасия Лукина – Маша, Михаил Баркиджиджа – Принц

[1]Гофман Э. Сказки. Иваново, 1956. С. 6.

Начало спектакля создает ощущение томительного, но сладкого предчувствия сказки. На сцене – морозная ночь, люди постепенно стекаются к двери в дом семьи Штальбаумов. Возникает теплое чувство, что за ней ждет большой мир, полный чудес, игрушек, сладостей, украшений, гирлянд. И ожидание столкновения с рождественской красотой столь же приятно, как и сам этот миг. Сразу вспоминается атмосфера сказки Гофмана, а в моей голове возникло слово «марципан», казавшееся волшебным, когда я была маленькой. За такими по-детски простыми, но ценными моментами стоит идти на балет «Щелкунчик».

Нарядные люди собрались в гостиной, шикарно украшенной к празднеству. Здесь очень уютно, всё сверкает, стоит огромная рождественская елка. У зрителей перехватывает дыхание, они устремляются туда взглядом. Сцена влечет, а декорации погружают с головой в праздничное настроение – как у Гофмана: «Вокруг дерева всё пестрело и сияло. И чего там только не было! Не знаю, кому под силу это описать!».

Выходят грациозные взрослые, шаловливые ребятишки и колоритный Дроссельмейер, крестный детей Штальбаумов. Он сразу выделяется мелкими характерными деталями, мимикой, жестами. Дядя играет с мальчиками и девочками в жмурки, смешит их своим нелепым поведением. Он чудак, но это ему только на руку. В коротком кукольном спектакле, показанном Дроссельмейером, рассказываются события сказки: Принцессу хочет похитить Мышиный король, но ее спасает Принц, убивая врага. Этот же сюжет развернется на сцене позже. Дроссельмейер становится для детей волшебником – он заставляет заводные игрушки танцевать для маленьких зрителей. Три коротких сольных выхода Паяца, Куклы и Арапа технически исполнены качественно, все герои харизматичны и запоминаются. Паяц – своими угловатыми, дерганным движениями, Кукла – величественностью, мягкостью, смешанной с гордостью, Арап – размашистыми большими прыжками, каждый его жест наполнен экзотикой.

Счастливые дети, распаковавшие игрушки, бегают из комнаты в комнату, незамеченным ими остается лишь один подарок – Щелкунчик. На него обращает внимание маленькая кроткая Маша. Дроссельмейер, видя ее искренний интерес к этой кукле, отдает некрасивого солдатика девочке. Она танцует с ним, разговаривает, улыбается ему даже глазами. Маша в исполнении Дарьи Прудниковой трогательная, нежная, чистая. Она двигается очень легко и аккуратно, при этом в ней чувствуется сила и умение держать себя. Девочка уверена, актерская игра создает ощущение, что она полностью понимает свою героиню и живет в спектакле. Ее забаву с Щелкунчиком прерывает ворвавшийся в комнату Франц (Алексей Сарафанов). Он отбирает у сестры игрушку и ломает. Брат-шалопай задиристый и нагловатый – такого ребенка встречали все. Но технически исполнение партии было не всегда удачным: он во многих местах не поспевал за другими мальчишками и девчонками буквально на доли секунд, но это заметно из зала.

Ссору детей прекращает Дроссельмейер, он чинит игрушку, счастливая Маша идет спать. Момент, когда она выбегает из большой, теплой постели, чтобы попросить у няни взять в кровать Щелкунчика, очень трогательный. В нем много света, наивности и искренности. Это та самая чистая, простая любовь, которую дети испытывают к миру. Маленькая Маша очень аккуратно прикасается к Щелкунчику, будто он хрустальный. В ее движениях много трепета. И, к тому же, чувствуется, что она с почтением относится к старшим, она послушна, а если Маша и позволяет себе что-то, выходящее за рамки должного, то на это реагируют снисходительно, воспринимая поступок как результат избытка чувств, что и происходит в сцене подготовки ко сну.

Маша засыпает, а в гостиную после боя часов проникают Мыши. Можно было бы сказать, что их неловкость, потеря равновесия – часть нелепого образа, но все-таки технические недостатки этим не ограничились. Один артист стоял очень далеко

от основной группы, постоянно то приближался, то отрывался от общего целого, разрушая ритм и интервалы в композиции. И даже, по идее, эффектное появление Мышиного короля оказалось смазанным из-за слабого кордебалета, как и сражение с Солдатиками. Мышей победило войско Щелкунчика не только в сюжете, но и в пластическом плане. Гвардейцы ровно маршировали, соразмерно строились. Однако стоит отметить, что это была репетиция. То, над чем стоит поработать, скорее всего будет исправлено к показу спектакля.

Маша, напуганная и потерянная, бегала по сцене, и ее эмоциям хотелось верить. Она отчаянно бросила в Мышиного короля свою туфельку, и тут же заволновалась еще больше, закрыв руками лицо. Но добрый, благодарный Щелкунчик подошел к ней, и произошло чудо – девочка стала взрослой (Мария Кошкарева), а ее игрушка превратилась в настоящего Принца (Михаил Баркиджиджа). Их па-де-де было наполнено счастьем и гармонией. Можно даже сказать, что было в нем какое-то невинное, светлое блаженство.

Вальс Снежинок во втором акте стал бесспорным центром. Он отличался красотой композиции, хорошим исполнением. Артистки передали ощущение полета зрителям. Плавные движения их рук и бег, в котором не чувствовалось напряжения и усилия, создали на сцене картину метели. Танец вызвал ассоциацию с состоянием спокойного созерцания прохладной зимней ночью, когда человек ловит снежинки и разглядывает каждую на своей ладони в свете фонаря.

Третий акт разворачивается на фоне нежных, красивых декораций. Светлые и темные розовые оттенки напоминают закатное небо. Эта часть спектакля – череда классических ансамблей, каждый из которых интересен по-своему. И испанский, и арабский, и китайский, и русский танцы смотрелись приятно, в них будто был воздух. Особенно в арабском, где музыка слилась с хореографическим исполнением. На протяжении всего номера было ощущение, что при малейшем резком движении

Михаил Баркиджиджа – Принц

артистки развеются как розовая дымка. Китайский танец тут же выступает на контрасте: он четкий и отрывистый, у него другой характер. Похоже на чередование холодного и горячего – внезапно, но гармонично. Па-де-труа добавило задора в общее полотно спектакля – оно, несмотря на шероховатости в исполнении, оживило зал. Однако впечатление от неорганизованности, несинхронности кордебалета в Розовом вальсе мешало сосредоточиться. Артисты не попадали в такт, чем разрушали симметрию и построение общих сцен. Сложилось ощущение, что они устали. Однако к середине танца они смогли набрать обороты и выровняться. Поработав над этим к показу, артисты смогут сделать свой выход прекрасным и увлекательным.

Па-де-де Принца и Маши стало кульминацией чувств в балете. Герои красивы – это не только о внешности, но и о внутренней энергии, которая передается залу. Они действительно будто из сказки. Так как спектакль был репетиционным, сначала в па-де-де танцевала Мария Кошкарева, а затем Анастасия Лукина. Анастасия участвовала только в па-де-де; в образе Маши она очаровательна. Многие эмоциональные места балерина усили-

ла технически, особенно в моменте, где она падает и ее ловят четыре Кавалера, или же когда три раза подряд она запрыгивает на их руки. Это движение виртуозно, оно приносит эстетическое удовольствие. Маша в исполнении Лукиной аристократична, она не просто девочка во сне, она настоящая принцесса.

Балет «Щелкунчик» – красочный новогодний подарок Академии русского балета имени А. Я. Вагановой всему балетному Петербургу. Он оставляет нежное послевкусие и дарит праздничное настроение.

Александра ЯКОВЛЕВА
Бакалавриат. II курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа
«Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог Л. И. Абызова,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

ГЕНЕРАЛЬНАЯ РЕПЕТИЦИЯ БАЛЕТА «ЩЕЛКУНЧИК»

3 декабря 2021 года на исторической сцене Мариинского театра состоялась генеральная репетиция балета «Щелкунчик», который традиционно каждый год исполняют ученики и студенты Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Погода была самая подходящая для просмотра этой новогодней сказки. Как здорово, что нас, студентов педагогического факультета, наконец, пригласили на спектакль Академии, несмотря на пандемию!

Звучит увертюра, гаснет свет, зрители в ожидании. Первая же сцена окутала зимним уютом весь зал. Медленно падает снег, в дом, окна которого неярко освещают вечернюю улицу,

Сцена из балета «Щелкунчик»

прибывают один за другим гости – взрослые и дети. Чувствуется предвкушение праздника. Перед нами появляется нарядно украшенная гостиная. В центре стоит ёлка, окружённая множеством подарков. Но почему-то она совсем не похожа на ёлку. Из-за этого смотрелась композиция немного странно. По крайней мере, не сочеталась она стилистически с остальной обстановкой и костюмами.

Все гости собрались. Взрослые одеты по моде XVIII века, мужчины и женщины в париках. Платья дам с пышными юбками, но без кринолинов. Костюмы некоторых, очевидно, молодых девушек, уже в стиле ампир – высокая талия, открытые руки, отсутствуют парики. Все друг друга приветствуют, появляются дети и в танце окружают Дроссельмейера. Среди них главная героиня Маша, её исполняет Дарья Прудникова. Следом начинают танцевать и взрослые. Затем детям показывают из-за ширмы кукольный спектакль с участием Мышиного короля. После этого представления появляются большие танцующие куклы – паяц, кукла-девочка и мавр. Все трое хорошо исполнили свои вариации. Особое волнение вызывает номер игрушки-мавра: тревожная музыка, размашистые шаги, стремительные вращения и серьёзный, даже грозный вид исполнителя. Недаром дети со страхом разбежались, когда экзотический персонаж вылез из своей коробки. Всех кукол уносят, а дети просят ещё игрушек. Тогда Дроссельмейер показывает небольшого игрушечного человечка, похожего на гнома и щёлкающего орехи – это Щелкунчик. Но он нравится только Маше. Праздник в самом разгаре. Появляется пожилая пара в самых пышных париках, видно, что у дамы кринолин, юбка характерно колышется. За их дрожащим, но чинным танцем наблюдают все собравшиеся, а затем присоединяются. Вдруг часы бьют двенадцать, и гости расходятся.

Во втором акте Маша засыпает в своей кровати, обнимая Щелкунчика, и видит сон. Ёлка теперь уже совершенно другая, настоящая, зелёная и с ветками. Она растёт и становится совсем

большой. Вдруг появляются мыши, а затем и зловещий Мышиный король вылезает снизу, из-под ёлки. Он имеет устрашающий вид, светится красным светом в тёмной ночной гостиной. Оживший по волшебству Щелкунчик, возглавляя отряд оловянных солдатиков, атакует армию мышей. Хореография солдатиков несложная, но требует чётко держать линии, что хорошо удалось мальчикам-исполнителям. Щелкунчик и Мышиный король вступают в схватку. Маша тем временем снимает с ноги и бросает в злодея-грызуна свою туфельку! Зло побеждено – все мыши, включая короля, исчезают. Маша и Щелкунчик превращаются в нежную принцессу, роль которой исполняет Мария Кошкарёва, и в прекрасного принца, которого танцует Михаил Баркиджиджа. Герои вдруг оказываются в заснеженном лесу, они счастливы и беззаботны. Вместе с ними зрители любовались красивыми бело-голубоватыми снежинками, танцевавшими знаменитый вальс.

Третье действие – удивительный праздник! Здесь собраны разные национальные танцы, вальс цветов. И кажется, эти пре-

Сцена из балета «Щелкунчик»

красные мелодии невозможно не знать. Все артисты показали хороший уровень исполнения. В испанском танце восхищают и одновременно пугают стремительные перекидные прыжки с поворотом, которые исполняет девушка, держась с партнёром за руки. При этом приземляется она в выпад с прогибом. Арабский танец контрастирует с предыдущим по характеру и темпу. Он нежный и спокойный, как и музыка. Девушки исполнили его довольно робко, а хотелось бы добавить в их танец внутренней энергии, уверенности. Юноша и девушка, исполнившие китайский танец, словно заводные перемещались по сцене. Умиляет и радует глаз классическое трио, которое, совсем как взрослые, танцуют ещё очень юные танцовщики – очаровательно улыбающиеся мальчик и две девочки. В конце, после вариаций, вдруг появилась другая исполнительница роли принцессы – Анастасия Лукина, спектакль как бы отмотали немного назад и вновь продолжили с адажио. Такое возможно только на генеральной репетиции.

Любопытно оказалось посмотреть сразу на двух разных исполнительниц одной роли. Если у Кошкарёвой Маша – робкая, нежная, взволнованная девушка, то у Лукиной это уверенная в себе принцесса, знающая, что она – Принцесса. Хочется отметить эмоциональность и выразительность Дарьи Прудниковой, которая танцевала роль маленькой Маши. Михаил Баркиджиджа в роли принца почти всё время нежно и с восхищением смотрел на свою принцессу, но при этом совершенно не терялся на её фоне, а блистал рядом с ней. В их дуэте с Кошкарёвой не всё прошло гладко, как и у кордебалета. Для того и существуют генеральные прогоны, позволяющие выявить слабые места, когда, казалось бы, всё выучено и отрепетировано. Такие рабочие моменты совершенно не портили впечатление. При просмотре спектакля не возникло мысли, что выступают дети. Они подготовлены на таком высоком уровне, что их можно назвать настоящими артистами!

Сцена из I акта балета «Щелкунчик»

Периодически в течение спектакля были слышны замечания, которые в микрофон говорил Николай Максимович Цискаридзе, руководивший процессом из царской ложи. И хотя нам, зрителям, было почти не разобрать его слов, кое-что мы понимали и было интересно присутствовать на генеральной репетиции.

Елизавета КОЛОДИНА
Бакалавриат. II курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

МАРИЯ ИЛЬЮШКИНА, ЛИЛИЯ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Марию Ильюшкину называют восходящей звездой Мариинского театра. За шесть лет служения сцене юная артистка завоевала сердца многих балетоманов и получила восторженные отзывы критиков, которые увидели в ней продолжательницу Тальони. В ее обширный репертуар входят балеты «Баядерка» (Никия), «Лебединое озеро» (Одетта-Одиллия), «Раймонда» (Раймонда), «Корсар» (Медора), «Спящая красавица» (Фея Сирени, Принцесса Флорина, Фея Нежности), «Бахчисарайский фонтан» (Мария) и др.

Мария Ильюшкина родилась в Петербурге. В детстве будущая артистка занималась художественной гимнастикой, которую очень ценит, как и фигурное катание. В 2016 году окончила Академию Русского балета имени А. Я. Вагановой (класс Юлии Касенковой), стала лауреатом Международного балетного конкурса Валентины Козловой в Нью-Йорке, в этом же году поступила в труппу Мариинского театра. В 2020 году переведена во вторые солистки, а в 2021 году получила статус первой солистки.

Мария – технически одаренная и прекрасно сложенная артистка, помимо высокой техники обладающая большим актерским даром. У Ильюшкиной есть способность одухотворять танец, создавать на сцене непохожие друг на друга художественные образы – танец ее белеет академической чистотой и наполняется оттенками ролей. Неизменным остается искрен-

Мария Ильюшкина и Виктор Баранов в номере «Павлова и Чекетти». 11 мая 2022 г. Эрмитажный театр. Фотограф А. Лушпа

ность и безыскусственность, с которой Мария играет свои роли, кажется, душа Ильюшкиной в доверительном, камерном танце полностью открывается залу, и такая смелость и простота покоряют зрителей.

Мария – коренная петербурженка, наверное, поэтому ее приветливое, по-детски доброе лицо украшает мраморная, призрачная белизна, красиво обрамленная каштановыми волосами, а на аккуратной головке воображение рисует белый венок. Ее портрет мог бы быть одним из прекрасных портретов романтической поры первой половины XIX века. Тальони называли христианской танцовщицей, так можно назвать и Ильюшкину, в образах которой всегда главным является нравственность

и искренность, на сцене каждый раз открывается чистая, непорочная душа ее героинь. В одном из интервью Мария упоминала, что вдохновляется цветами. И сама она похожа на нежный цветок – белую лилию.

Мария Ильюшкина в номере «Павлова и Чекетти». 11 мая 2022 г. Эрмитажный театр. Фотограф А. Лушпа

Роль Одетты-Одиллии в балетном мире считается своего рода экзаменом для каждой танцовщицы. Дебют Марии в «Лебедином озере» состоялся в 2020-м году. Некоторые упрекали артистку за то, что она не прочувствовала трагическое роли. Но трагизм Марии заключается не в эмоциональности исполнении, а, наоборот, в отрешенности. Одетта Ильюшкиной – это не земная девушка в обличии лебедя, но заколдованная девушка-лебедь, чья душа словно погружена на дно глубокого озера. Заклятье будто лишило ее человеческой сущности, и Лебедь заслонила в ней живую девушку. Меланхолия обволакивает ее танец – потупленный взгляд, нервные взмахи крыльев, отстраненность, прохлада веет в ее движениях. Встреча с принцем вызывает трепет, воспоминание о былой жизни, но не способна разжечь в ее сердце пламя любви. Появление Ротбарта Одетта встречает смиренно, почти равнодушно, она как птица, которая долго билась в неволе и, наконец, покорилась. Для нее как для Марьи-Искусницы – что воля, что неволя, все равно… Однако в танце ее чувствуется робкая надежда на свободу.

В Одиллии Ильюшкиной нет ничего зловещего. Она похожа на избалованную кокетку, которую первый раз привели на бал, и которая хочет показать, как она хороша собой. Одиллия не похожа на Одетту, потому что в ней нет лебединой загадки

Мария Ильюшкина в балете «Серенада»

Одетты, нет в ней и злой природы – она низводится до простого соблазна, превращающегося в руках Ротбарта в оружие. Наверное, добрая душа и скромность Марии Ильюшкиной не дает ей возможности воплощать зло на сцене.

Другой образ лебедя Мария воплотила в миниатюре Фокина на музыку Сен-Санса – ее дебют состоялся в марте 2022 года. И тут вместо птицы явилась девушка, и в невыразимом одиночестве начала свой танец. Вместо крыльев у нее были женские нежные руки, которые взмывали и как будто трогали воздух, вместо изящных перышек – распущенные кисти, она танцевала очень просто и свободно; от эфемерного танца Одетты не осталось и следа, и Мария как будто обрела тело. В своем послед-

нем танце Лебедь-Ильюшкина умирала про себя, не сетовала на судьбу, она словно засыпала, и от ее естественности зрители верили, что она умирает взаправду. Во время антракта слышалось, как люди говорили о ней, делились своими чувствами, некоторые вытирали слезы.

В ноябре 2021 года Мария впервые исполнила роль Никии, таким образом, воплотив свою мечту. У Ильюшкиной получился трагический и очень живой образ Никии – образ чистой непорочной девы, в облике которой слились два цвета – белый и рубиновый, темный кровавый цвет, предсказывающий ее страдания и гибель. Иногда ее позы были так торжественны, что она напоминала прекрасное индийское божество, но экзотику роли Мария наполнила по-европейски понятными переживаниями юной девушки, а духовная непоколебимость сделала ее такой привлекательной для зрителя. С первых же мгновений появления Никии на сцене чувствуется ее сила и предопределенность ее судьбы. В этой роли Мария Ильюшкина дала глубокую психологическую трактовку образа баядерки, показав ее любовь, ее страдание, борьбу и смерть.

Монолог Никии во втором акте в исполнении Ильюшкиной производит очень сильное впечатление: первая его часть – живая молитва, наполненная неизбывным горем и смиренной надеждой на справедливость божества, страдания Никии здесь прекрасны; вторая часть сродни сцене сумасшествия Жизели – Никия теряет былое смирение и в исступленном, истерическом, отталкивающем танце выражает свое отчаяние; в третьей части, после смертельного укуса змеи, Никия-Ильюшкина в очень точной, выразительной пантомиме обличает своих убийц и принимает главное для ее героини решение – отказывается от противоядия.

В 2021 году Ильюшкина станцевала главную партию в «Раймонде». Раймонда Ильюшкиной смотрится органично, наверное, потому что эта роль соответствует индивидуальности

артистки. Танцу Марии свойственно благородство линий, чрезвычайная выразительность жеста, тогда как движения ее остаются очень лаконичными. Гордая осанка и царственная сдержанность создали образ аристократки, мечтательной девушки, цветущая юность которой, однако, не позволяет ей забыть о своем положении. В нежном изящном танце Ильюшкина напоминает белую фарфоровую статуэтку.

С особой страстью Мария исполняет вариацию третьего акта – тогда мучительное томление охватывает зрительный зал. Какое искушение скрыто в ее неглубоких плие и легком вскидывании рук, как по-восточному пикантно звучит ее танец

Мария Ильюшкина – Мария. «Бахчисарайский фонтан»

в сравнении с европейской чистотой первого и второго актов… От лукавого и соблазнительного танца Ильюшкиной невозможно оторваться, и зал взрывается аплодисментами, когда она, завершая танец, принимает гордую позу и игриво встряхивает головкой.

Совсем недавно, в феврале 2022 года, она получила роль Марии в «Бахчисарайском фонтане». Героиня Ильюшкиной кажет-

ся бесплотной в легком белом тюнике, она трагична и как будто предчувствует свою печальную судьбу: в разговоре с любимым Вацлавом ощущается ее беспокойство и сомнения, а когда Мария танцует для гостей в первом акте, она смотрит так, будто судьба ее уже свершилась. В плену Мария холодна и непокорна и только наедине с собой дает волю чувствам. В монологе второго акта, когда Мария размышляет о своей судьбе и вспоминает о казавшемся таким близким счастье, она напоминает Офелию, тоже в одночасье осиротевшую и лишившуюся возлюбленного. Но горести не сломили Марию, и она тихо тоскует, перебирая струны арфы. Индивидуальность Марии-Ильюшкиной ясно видна рядом с Заремой в исполнении Виктории Терешкиной. Терешкина страдает от обжигающей ревности, танец ее тверд и пламенен, а в разговоре с Марией она готова взглядом испепелить соперницу. Мария Ильюшкиной кажется рядом с ней особенно нежной, зыбкой, уязвимой, но искренней и мужественной, готовой принять смерть от ее клинка.

Талант юной артистки, ее технические данные и трудолюбие открывают ей большие возможности и позволяют надеяться, что Мария достигнет вершин в своем искусстве.

Мария КУРБАТОВА
Бакалавриат. II курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа
«Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог Н. Н. Зозулина,
кандидат искусствоведения,
профессор и заведующая кафедрой балетоведения

МАРГАРИТА КУЛЛИК – НОВАЯ «ЦАРИЦА ВАРИАЦИЙ»

Легендарная Агриппина Ваганова вспоминается как известный пример трудно складывавшейся танцевальной карьеры и вместе с тем обретения заслуженной славы, увенчавшей «Царицу вариаций». Она долго не могла прийти к сольным партиям. Петипа, приветствовавший изящество и женственность на сцене, отказывал в них балерине и не видел в ней солистки. Упорство Вагановой привело к обретению своего стиля, что в последствии отмечала В.М. Красовская в книге о ней: «Знаменитый “стальной носок” Вагановой, великолепный прыжок, почти мужской, чёткость хореографических линий и отточенность всех движений стали характеризовать эту танцовщицу»[1].

Маргарита Куллик, при ее возможностях в классическом танце, также должна была доказывать в Кировском театре свое право быть в ведущих составах. Она выпустилась из Хореографического училища танцовщицей, обладавшей высоким прыжком, крепкими ногами, устойчивым апломбом, пластичностью, активной мимикой и стремительностью туров. Ей не хватало только худобы и изысканных «гравюрных» линий. В то же время, заявив о своих виртуозных навыках еще в школе, Куллик легко набирала сольный репертуар, состоящий из вариаций в разных балетах. Как правило, такой номер длится в среднем около пары

[1] Красовская В. М. Ваганова. Л.: Искусство, 1989. С. 26.

минут, и за это время нужно вложить в танец всю себя, чтобы покорить сердце зрителя. Маргарита настолько горела любовью к балету, что быстро завоевала симпатию зрителей. Сложности виртуозной техники для нее словно не существовали. Ее впору было назвать новой «Царицей вариаций».

Прошло около 20 лет, но до сих пор критики и балетоманы называют Куллик лучшей исполнительницей вариации Первой Тени в балете «Баядерка» – своего рода, скерцо с большим количеством движений в темпе allegro. Что сразу заостряет внимание, так это четкие, быстрые движения ног, работа головы «за рукой» и предельная музыкальность. В emboite первой диагонали она словно невесомо летит, а не бежит на пуантах. Во второй части во время исполнения pas de chat отчетливо заметны графичные линии застывших в пространстве позировок. Она действительно пролетает словно тень во время быстрой смены положения света. Далее следует поворот и скульптурная поза attitude на пальцах. Хореографический фрагмент повторяется три раза, после чего следует стремительная пробежка, соединяющая с музыкальной репризой, открывающей новый, еще более сложный фрагмент, где Куллик предстает глазам той самой, не имеющей пределов мастерства, «Царицей вариаций». Эта третья часть состоит из бесконечных relevé на пальцах в позе arabesque с мощным продвижением вперед. Балерина словно плывет по диагонали, что напоминает зрителю выход кордебалета в экспозиции, только данный фрагмент усложнен за счет увеличенной скорости и вскока ноги на пуант, в то время как другая находится в застывшем положении. Балетмейстер Федор Лопухов в своей книге «Хореографические откровенности» подчеркивал, что данную вариацию не может исполнять балерина инженю-комик[2]. Гораздо вернее здесь, по-Лопухову будет исполнение танцовщицы лирико-романтического харак-

[2] См.: Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. С. 215.

тера. Несмотря на то, что Маргарита Куллик ассоциировалась с жизнерадостными, отчасти комедийными героинями, ей не составляло труда перевоплощаться в иные образы, вплоть до трагедийных.

Обращаясь к сценическим образам Куллик, невозможно не затронуть короткую, но пленяющую вариацию Бабочки из балета «Карнавал», которая была заснята советским телевидением в первые годы работы Маргариты в театре (1986). Исполнение длится около двух минут, но за это время перед зрителями в действительности возникает образ бабочки, которую в итоге бедный Пьеро так и не смог поймать. Мы верим балерине, ее мелкая техника ног, воздушный прыжок, позволяющий на мгновение замереть, непрекращающийся полет, дают нам представление о белоснежной бабочке, перелетающей с травинки на травинку. Взмах крыльев раскрывается в ее изящных руках и пластичных кистях. Быстро возникнув перед зрителем, она также стремительно исчезает, избегая плена человеческих рук.

Чтобы достичь идеальной отточенности хореографического номера балерина очень много репетировала в классе, прорабатывая каждую деталь исполнения. Примером может послужить запись, сделанная в балетном классе при подготовке «Вальпургиевой ночи» с Ольгой Моисеевой.

Репетиция начинается с исполнения вариации Вакханки, в образ которой балерина полностью включена и танцует так, будто она уже на сцене. Однако перед диагональю с rond de jambe en l'air балерина останавливается. Здесь можно услышать наставления Ольги Николаевны: уделить внимание корпусу и наклонам его к ноге, добавить больше легкости и парения в настроении, что репетитор тут же показывает на своем примере.

Вновь звучит музыка, и Куллик тут же преображается, за мгновение она входит в образ дразнящей невидимых сатиров Вакханки и продолжает исполнение партии. Впереди завершение самой сложной технической части: ронды, туры и пируэты

с возвращением в пятую позицию. По окончании педагог отмечает завышенную ногу в ronde de jambe, советуя чуть снизить ее и сделать вид, будто она играет, любуясь своей стопой. При повторе данного фрагмента вновь перед пируэтами Моисеева напоминает сохранять пятую позицию. Куллик тут же исправляет озвученные замечания, и ее танец обретает более выразительные черты. В результате чего педагог произносит: «Молодец! Хорошо станцевала!»

В каких только вариациях не выступала Куллик! По воспоминаниям Л. И. Абызовой, на «Спящей красавице» Куллик-Бриллианту выносили даже больше цветов, чем Авроре. В вариации третьей Одалиски ярко проявлялась техничность балерины, присущая ей академичность школы. В начале вариации в нескольких assemble две ее ноги в прыжке соединялись в одну струну в воздухе, как и положено, и балерина приземлялась точно в пятую позицию…

Высокий уровень профессионализма, страсть к танцу открыли новую дверь в творческом пути – исполнение сольных партий.

Дмитрий СОБОЛЕВ
Бакалавриат исполнительского факультета, III курс.
Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»
Педагог Т. Н. Горина, преподаватель кафедры балетоведения

МАРИЯ ТАЛЬОНИ И РОССИЯ

Мария Тальони – Сильфида

Мария Тальони (1804–1884) – этуаль, определившая дальнейший вектор европейского и русского балета. Сильфида-Тальони явилась манифестом балетного романтизма.

Парижскую знаменитость Марию Тальони петербуржцам удалось заполучить в сентябре 1837 году. За спиною ее осталась служба в Парижской опере. Она отправилась в далекий Петербург, где ее страстно мечтали лицезреть.

Мария Тальони

1837 год был траурным для русского общества – в феврале погиб Александр Сергеевич Пушкин, в ноябре в Киеве на пути в Крым скончался балетмейстер Шарль Дидло, уволенный из императорских театров. В петербургском журнале «Современник» (№8), посвященном памяти Пушкина, был помещен анонс о выходе в свет либретто балета «Сильфида».

Европейская этуаль, божественная Сильфида танцевала на берегах Невы пять зимних сезонов (1837–1842), на лето (после начала Великого поста) она уезжала за границу, а осенью вновь возвращалась. За петербургские сезоны балерина исполняла более 200 спектаклей.

В тандеме с отцом Мария пустилась в рискованное путешествие, но неожиданно оказалась в блистательном европейском городе, столице Империи. Секретарь Ф. Тальони – Э. Демар в письме к другу писал: «Санкт-Петербург столь же Париж, сколько и сам Париж. Оперный театр, представляющий собою великолепное здание посреди просторной площади, превосходен и внутри: зал с шестью ярусами лож, белый ее фон, все в бордюре в золоте, барьеры и стулья обиты красным бархатом… Сцена просторна, оснащена машинерией лучше, чем в Опера, и освещение много лучше, чем в Опера»[1].

Мария Тальони танцевала в петербургском Большом Каменном театре (символе екатерининского времени), где «почетным гражданином кулис» в свое время был Пушкин.

Частная петербургская жизнь Марии протекала вблизи Театральной площади. Отец и дочь Тальони поселились не в отеле, но в квартире семьи тетушки – сестры матери Марии, вышедшей замуж за русского офицера. Этот трехэтажный дом разбогатевшего гардеробмейстера императорских театров Гюбеня, – первый и единственный сохранившийся адрес французской гастролерши на Никольской улице (под номером 6). Каждый день Мария и ее отец видели в перспективе своей улицы золотые ку-

[1] Цит. по: Скляревская И. Тальони. Феномен и миф. 2017. С. 54.

пола Никольского Морского собора – творение С. Чевакинского, украшение Коломны, в стиле елизаветинского барокко.

Мария ощущала родство с Петербургом – призрачным городом белых ночей, «белого балета». В ней самой проявлялась двойственность невской столицы – академизм, жесткий тренаж от отца-наставника и сомнамбуличность ее романтических балетных героинь.

Приезд парижской знаменитости сопровождал грамотный, говоря современным слогом, «пиар». Отдельной брошюрой была выпущена «Биография М. Тальони». Петербургские выступления, по сути, стали ее последним творческим взлетом. «Тальониевский миф» вписался в культурную ситуацию Петербурга 1830-х – начала 1840-х годов. Чудесным образом она задержала уход «пушкинского времени», продлила «русский романтизм», «век поэзии», на который неизбежно наступала проза.

Петербургским балетом в 1837 году руководил А. Титюс, который успешно переносил сюда парижские новинки из Опера. Скажем, «Сильфиду» в редакции г-на Титюса петербуржцы узрели еще в 1835 году на Александринской сцене. Приехавшая настоящая Сильфида-Тальони для российского дебюта (6 сентября) выбрала свою коронную воздушную партию.

Отец-балетмейстер по-прежнему оставался поставщиком репертуара для дочери. В опере-балете «Влюбленная Баядерка» она выступала в роли Золое. В «Роберте-дьяволе» представала Еленой на фоне монахинь-призраков. Балетному зрителю Николаю Гоголю особенно нравился балет «Восстание в серале», где Тальони была Зюльмой.

Заметной премьерой явился балет «Дева Дуная», еще не виденный в Петербурге. В моду вошла ткань тафта «цвета дунайской волны».

Для бенефиса М. Тальони выбрала одноактный балет «Миранда» (по мотивам шекспировской «Бури»), а также станцевала, с оглядкой на соперницу Ф. Эльслер, испанскую качучу. Во

второй сезон, осенью 1838 года М. Тальони продолжила свой вызов Эльслер, включив в репертуар отцовский балет «Гитана, испанская цыганка».

Третий сезон (1839) ознаменовался новым сочинением Ф. Тальони – балетом «Тень». Здесь Мария была призраком невесты героя, погубленной подлой соперницей, но в финале воскрешенной воздушным гением. «Тень» явилась мостиком между «Сильфидой» и «Жизелью». Фабула «Тени», образ Анжелы предрекал уже «Баядерку» Мариуса Петипа, где умершая героиня появлялась в виде Тени.

По совету Николая I, поклонника французской балерины, отец и дочь осуществили балет «Озеро волшебниц» (1840). В память незабвенного в Петербурге балетмейстера Ш. Дидло Ф. Тальони сочинил для Марии спектакль «Воспитанница Амура» (1841) в духе преромантизма. Филиппа Тальони будут сравнивать с Дидло и после премьеры его балета «Морской разбойник». На излете русского ангажемента Ф. Тальони пробовал поставить балет на тему пушкинского «Бахчисарайского фонтана». Но главной для балетмейстера и балерины всегда оставалась «Сильфида», крылатый силуэт в пене белоснежного костюма, полет, сулящий вечность.

Современники отмечали мелкие черты лица М. Тальони, ее мимическую невыразительность, но не будучи красавицей, она, по словам историка балета Л. Блок, изгнала из своего репертуара женщину; героинями ее становились фантастические существа – сильфиды, наяды, тени, которым она дарила на сцене правдоподобие и очарование. Тут сказывались необычные физические данные балерины и ее лицо, глаза, таящие отрешенность.

Импрессионистический, без четких очертаний танец М. Тальони, с иллюзией прыжка, полета требовал от критики нового поэтического стиля рецензий. Журналисты Ф. Кони, В. Строев, П. Юркевич, Ф. Булгарин пытались объяснить романтическую

парадигму ее творчества. Искусство Тальони казалось публике импровизацией, а не заученными хореографическими пассажами. Дифирамбы в ее адрес посылали мемуаристы, писатели – Т. Шевченко, Н. Чернышевский, Н. Огарев, В. Асенкова, П. Вяземский.

Природная грация, колдовской дар гастролерши погружал зрителей в «волшебный сон», возвращал им «утерянный рай». Отсюда восторженный прием М. Тальони у петербуржцев, аншлаги на всех ее представлениях. Впервые в зрительном зале французской звезде стали аплодировать женщины (ранее такое поведение у светских дам считалось неприличным).

Русская публика щедро одаривала балерину цветами. В. Соллогуб на эти проявления отозвался водевилем «Букеты, или Петербургское цветобесие». В Александринке с успехом играли водевиль П. Каратыгина «Ложа 1-го яруса на последнем дебюте М. Тальони».

Модными новинками, рожденными гастролями Тальони, стали газовые шали у петербурженок, наподобие «шарфа Сильфиды», дамы украшали себя цветочными гирляндами, жемчужными браслетами, бусами.

В художественных лавках активно расходились гравюры, литографии с изображением Тальони в разных ролях. Коллекционеры, балетоманы возвели тогда в культ «балетную туфельку». Уточненные «ценители прекрасного» любовались бронзовым слепком ноги танцовщицы с узкой стопой. А широкая публика лакомилась карамелью «Тальони», воздушными тортами ее имени в городских кондитерских.

Статуэтка Марии Тальони, по личному желанию правящего Николая I, украшала его императорскую ложу в петербургском Большом театре.

Поселившись в Коломне, М. Тальони в свободные от спектаклей вечера принимала узкий круг гостей. В уютной гостиной, окнами на Никольскую улицу, танцевали под фортепьяно,

общались, беседовали по-французски; игра в карты не приветствовалась. К непозднему ужину хозяйка «сильфида» подавала шведский пунш, фрукты, чай.

В полночь, с первым ударом напольных часов, отец брал со стола подсвечник – это был сигнал к тому, что вечер закончился, хотя столичная светская ночная жизнь только начиналась. Ф. Тальони «отправлял спать свою давно уже взрослую и всемирно известную дочь, ведь наутро ее ждал экзерсис»[2]. На прощание, она говорила друзьям по-русски: «Я вас горячо люблю!», «Не забывайте меня!».

Тальони танцевала на Театральной площади, а ежедневные ее уроки с отцом протекали на Театральной улице, в залах императорской балетной школы. Девочки-воспитанницы видели знаменитость утром, без грима. Через замочные скважины дверей балетных классов они подглядывали за ее секретами мастерства.

Писательница А. Панаева (тогда ученица Школы Брянская) вспоминала: «Я краснела за воспитанниц, которые после танцев окружали Тальони и, придавая своему голосу умиленное выражение, говорили ей: “Какая ты рожа! Какая ты сморщенная!” Тальони, воображая, что они говорят ей комплименты, кивала им с улыбкой головой и отвечала: “Mersi, mes enfants!”»[3].

В Петербурге М. Тальони познакомилась с маринистом Иваном Айвазовским. Пересекая мостовую, он, студент Академии художеств едва не угодил под колеса ее экипажа. Сожалея о происшествии, балерина пригласила его на свой спектакль. «Роман» их продолжился в Венеции, но Тальони благоразумно прервала эту связь.

---

[2] Цит. по: Светлов В. Тальони в Петербурге // Библиотека театра и искусства: Приложение к №4 журнала Театр и искусство. СПб., 1913. Январь. Кн. 1. С. 15.

[3] Панаева А. Воспоминания. М., 1956. С. 56.

Будни и праздники Марии протекали в невской столице. Москва так и не увидела гастролершу, ибо ее не устроил обещанный гонорар.

Весной 1842 года петербуржцы трогательно прощались со своей любимицей. Через объявление в городской газете г-жа Тальони продавала мебель, бронзу, чайные сервизы. Поклонники раскупили все вещи, включая танцевальные башмачки за самую высокую цену.

Возвратившись в Европу, Тальони продолжала выступать в Парижской опере (1844–1847), но отец уже не ставил для нее новых балетов. Затем Мария преподавала классический танец детям в богатых английских семьях.

Событием стала премьера 1860 года балета «Бабочки» на музыку Ж. Оффенбаха – единственного хореографического сочинения Марии Тальони. Этот опус она осуществила ради своей любимой ученицы – балерины Эммы Ливри, к сожалению, трагически рано погибшей.

Легендарная танцовщица – М. Тальони дожила до восьмидесяти лет и умерла в Марселе (1884). На надгробии ее вырублена надпись – «Земля, не дави на нее слишком сильно, ведь она так легко ступала по тебе». По традиции танцовщицы оставляют на ее могиле свои пуанты.

После отъезда из России обоих Тальони их репертуар в Петербурге продержался еще несколько лет, а потом сошел на нет. Критик Федор Кони констатировал: «Исчезла Мария Тальони – и разлетелся весь рой сладких видений, зритель проснулся и почувствовал всю гнетущую глупость балета»[4].

---

[4] Кони Ф. «Талисман» // Репертуар и пантеон русских и всех европейских театров. 1847. Т. 2. С. 31.

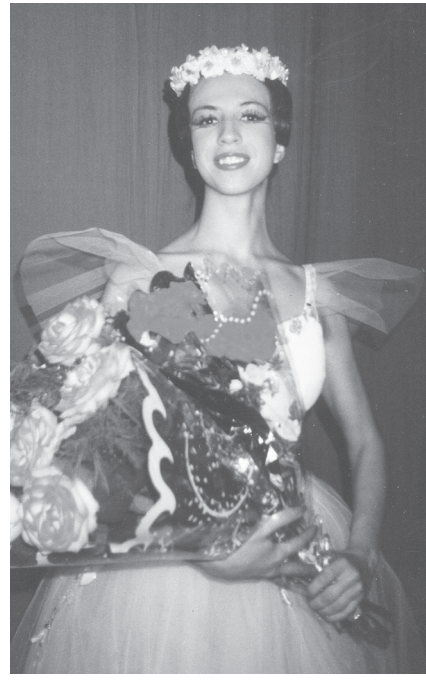
Елизавета СИБАТРОВА
Бакалавриат. II курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

ЛАРИСА КРАСНОВА: «БАЛЕТ – ЭТО НЕ ТЕХНИКА, ЭТО ДУША»

Лариса Краснова – Мирта. После балета «Жизель»

Лариса Евгеньевна Краснова – корифейка Михайловского театра, педагог классического танца, всем сердцем любящий

искусство человек. Ее творческий путь начался с обучения в танцевальных кружках и поступления в Ленинградское хореографическое училище им. А. Я. Вагановой. После его окончания артистку ждала благополучная сценическая карьера, наполненная яркими впечатлениями, событиями и историями. Лариса Евгеньевна нашла свою судьбу в Михайловском театре, на сцене которого она создавала образы своих героинь, работала с выдающимися балетмейстерами, знакомилась с замечательными людьми. Сейчас она стала педагогом и продолжила обучение в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой по направлению «Искусствоведение».



Лариса Краснова – Мирта. После балета «Жизель»

– Лариса Евгеньевна, как в вашей жизни появился балет?

– Я коренная ленинградка, а в советское время каждого ре-

бенка отправляли в какой-нибудь кружок. Так было принято. Моя мама видела, что я сложена прекрасно: легкая, худенькая грациозная девочка, созданная для танца. Когда мне было 8 лет, она привела меня во Дворец культуры им. Ленсовета, что находится около станции метро Петроградская, и мама сказала, что я буду заниматься балетом. Отчего ей вдруг пришла такая идея? В нашей семье с танцами никто не был связан. Несмотря на то, что это был кружок, отношение к танцу было серьезным. Уроки проходили строго, были экзамены, показы для родителей, концерты года. После я перешла в другой кружок в Доме пионеров и школьников. Там моим педагогом была Валентина Даниловна, она и посоветовала отдать меня в Хореографическое училище.

В училище поступают в 10 лет, а я пришла в 12 – «большим переростком». Но, так как была способная, меня решили взять, правда, отправили во второй класс балета (потому что сразу в 3 класс после самодеятельности было нельзя) и в 5 класс общеобразовательной школы. Вот так я попала в хореографическое училище.

– Лариса Евгеньевна, расскажите о ваших первых педагогах.

– Одним из моих педагогов была Марина Александровна Померанцева, не так давно ушедшая от нас. Второй педагог из тех, с которыми я занималась дополнительно, была Татьяна Григорьевна Боровикова. Я попала в класс к Наталье Донатовне Александровой. Мы с ней до сих пор поддерживаем отношения. Сейчас, правда, очень редко... Но, я отношусь к ней с большим теплом. Затем мы перешли к Эльвире Валентиновне Кокориной, тоже не так давно ушедшей из жизни. Нужно сказать также про Татьяну Александровну Удаленкову, которая вела у нас репетиции «Щелкунчика»; благодаря ей я смогла прекрасно станцевать свои партии (двойку снежинок и четверку в розовом вальсе). Я очень благодарна Татьяне Александровне, потому что она трепетно относилась ко мне, переживала за мои успехи. Сейчас

мы поддерживаем хорошие отношения, и я периодически обращаюсь к ней за помощью.

– Какими воспоминаниями, связанными с Академией, вы можете поделиться?

– Самые яркие события и впечатления в моей жизни связаны с Михайловским театром. О Школе воспоминаний мало, они в основном связаны с моими педагогами и некоторыми выступлениями.

– Сейчас вы учитесь в аспирантуре Академии по направлению «Искусствоведение». Расскажите, пожалуйста, о вашей научной работе о постановках «Щелкунчика». Чем был вызван интерес к такой теме?

– Я пишу диссертацию по теме «Интерпретация сказки Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король» на балетной сцене конца XX–начала XXI в.». Хочу отразить важность сохранения великого наследия классического балета, отметить, как необходима качественная работа каждого, кто участвует в создании спектакля: и балетмейстера, и композитора, и танцовщика. В магистратуре я уже развивала тему «Щелкунчика», но меня интересовало, по каким критериям педагоги отбирают учеников для той или иной партии. Если ученик сам по себе образованный (а роль Маши-принцессы исполняют девушки довольно взрослые, 16–17 лет), то он должен задуматься о таких вещах, посмотреть разные спектакли, изучить характер своей героини.

Исполняя партию Мирты в «Жизели», я хотела детально проработать свою роль, понять, кто есть моя героиня, как она думает, что чувствует, а не просто выучить движения, отрепетировать и выйти на сцену.

Мариус Иванович Петипа, Лев Иванович Иванов, Петр Ильич Чайковский в творческом содружестве создали великое произведение искусства. И меня как человека, чтящего классический балет, беспокоит проблема интерпретации их шедевра разными балетмейстерами. В эгоистических попытках на свой лад пере-

кроить то, что уже совершенно, часто искажается первичный замысел и красота созданного. Например, в одной из версий вместо мышей на сцену выходил спецназ. Это был «Щелкунчик» Марка Морриса. Как такое может быть под потрясающую музыку Петра Ильича Чайковского? Если бы балетмейстеры, выпускающие на сцену спецназовцев, изучили историю создания шедевров, может быть, они по-другому стали бы относиться к великим творениям и отказались от их перекраивания?

К сожалению, из вайноновского шедевра сделали рождественский бренд. Я консерватор, любящий классическое искусство, и меня такое отношение к этому балету задевает и огорчает.

– Расскажите про ваше первое выступление на сцене.

– Первый год работы в Михайловском театре я отсидела под палкой. Я была девушкой очень сообразительной, учила все быстро. Однажды наш репетитор Лариса Борисовна Климова, жена главного балетмейстера Николая Николаевича Боярчикова, заметила меня, когда я в очередной раз на репетиции «Лебединого озера» сидела под палкой, и сказала: «Что ты сидишь? Вставай!». Я все оттанцевала, поскольку знала текст. Климова удивилась: «А почему мне сказали, что ты вообще ничего не знаешь, ничего не выучила? Поэтому ты и сидела под палкой». Таким образом я попала в кордебалет.

Был у меня еще один репетитор, Екатерина Петровна Павлова, которой я очень благодарна. Она вела репетиции у кордебалета, корифеек и некоторые сольные репетиции. Я ей сказала, что хотела бы исполнить роль Мирты. Она с удовольствием согласилась мне помочь, и мы стали заниматься. Я смотрела и читала все, что касалось моей Мирты. Я понимала, что речь идет о существах потустороннего мира, мертвых невестах, невесомых душах девушек. Соответственно в исполнении роли должна была сквозить легкость, парение, воздушность. Мирта должна не ходить, а летать, парить над землей. Если она прыгает, то летит, если делает pas de bourree, парит как дуновение ветра.

И мы с Екатериной Петровной подготовили партию. Я не знаю, насколько хорошо мне удалось воплотить все задуманное, создать потустороннее существо, но я помню прекрасный момент, когда меня снимал мой муж во время премьеры, и Екатерина Петровна сидела рядом. И вот я оттанцовываю первый кусок и мелкими pas de bourree ухожу за кулисы. Пока я бегу по заднику, чтобы выйти на следующий эпизод, над сценой пролетает вилиса – моя копия. И когда я уходила очень красивым, мелким pas de bourree, я сделала всё так хорошо, как будто растворилась, растаяла, что в тот момент зал зааплодировал. Вилиса пролетела, я выхожу с другой стороны, и на видеозаписи слышно, как Екатерина Петровна говорит: «Ну надо же, здесь никогда никому не аплодировали». Конечно, мне было очень приятно. Это моя первая сольная партия, которую я люблю больше всего. Мирту танцевала очень много раз, было даже два года, когда я была Миртой бессменно.

– Какие еще партии вы исполняли? Какая далась сложнее всего?

– Моим самым первым выступлением была четверка в балете «Царь Борис» Николая Николаевича Боярчикова. Казалось бы, четверка, не сольная партия. Нас было 4 девочки и 4 мальчика. Помню, что было очень много технических сложностей.

Помню, как к нам приезжала Бетти Джонс. Она танцевала у балетмейстера Хосе Лимона и переносила его хореографию. Она выбрала из всей труппы несколько человек и сказала: «Всё, вы больше классику не танцуете, мы будем устраивать свои репетиции». Итогом нашей работы должна была стать постановка балета «Всему свое время» на музыку Нормана Делло Хойо с хореографией Хосе Лимона. Мы приходили в 11 утра и уходили в 11 ночи. Мы работали только с ней, и было очень интересно. Было 2–3 спектакля, и на одном из них я танцевала в номере «Время жать». Там была четверка девочек. А на втором спектакле я танцевала «Время любить» со своим первым

мужем, артистом балета. Мы станцевали прекрасный дуэт, запомнившийся на всю жизнь. Я потом долго у Николая Николаевича Боярчикова просила записи этого спектакля, но, к сожалению, он мне их так и не дал.

Еще одна сольная партия – Флёр-де-Лис в балете «Эсмеральда». Красота, изящество, аристократизм мне очень близки. У высокопрофессиональных балерин получается, исполняя сложную вариацию, отдаться танцу. А если ты не такая виртуозная танцовщица, то приходится контролировать свои действия на сцене и расслабляться нельзя. Постоянно думаешь: вот сейчас у меня будет тур, а тут я должна буду сделать так-то, здесь я должна соблюсти ритм, сыграть свою роль. Мне показалось, что мое выступление было не очень удачным. Я закончила вариацию, вышла на поклон и вдруг слышу, как кричат: «Браво! Браво!» А у меня никогда не было подсадных, мама тогда тоже в зале не сидела (да мама уж точно никогда «браво» не кричала). Причём «браво» звучало с нескольких мест. И я тогда подумала: «Ну уж нет, я тогда тут подольше постою». Было приятно. Помню, что меня очень радовало, когда, бывало, стоишь на улице с цветами, ждешь машину, а люди идут мимо и говорят: «Смотри, смотри, это же Флёр-де-Лис».

Мне хотелось исполнить роль Сильфиды, порхающей над Джеймсом, весело проводящей время со своими воздушными подругами среди прекрасных пейзажей. Мечтала о Жизели. Хотя все вокруг думали, что если уж танцевать, то обязательно Китри, потому что это будто бы подходило мне гораздо больше.

– Лариса Евгеньевна, происходили ли с вами курьезные случаи на репетициях и спектаклях?

– Если говорить о нашем театре, Михайловском, слава богу, в нем никогда не было никаких закулисных интриг. Сплетни, слухи, мелкие неприятности всегда и везде бывают, это совершенно нормально. Но чтобы колотое стекло в пуанты подсыпать, тесемки подрезать – такого у нас никогда не было.

А курьезные случаи, которые теперь смешно вспоминать, были. Однажды я была во второй линии вилис в балете «Жизель». Мы были уставшими, потому что было много спектаклей, постановок, репетиций. Я выхожу на сцену, делаю шаг и понимаю, что у меня на ногах розовые гамаши, думаю: «Ну всё, попала!» Хорошо, что я была во второй линии, и когда мы сели на молитву на одно колено, сразу стала их натягивать выше колена. Помню, как добрые девушки из третьей линии смеялись. Сейчас это смешно вспоминать, а тогда мне совсем не до смеха было.

Как-то танцевали вилис уже на другом спектакле. Мы стояли около кулис, должна была начаться кода, Альберт исполнял последние кабриоли… А девочка сзади своим веночком зацепилась за кулису. Она начала прыгать, делать pas de bourree, и вся кулиса потянулась за ней. Мы так хохотали, что Жизель нас потом отругала, поскольку наш смех было прекрасно слышно в предрассветной тишине на сцене.

– Что самое важное во время исполнения партии в балете?

– Я считаю самым главным в исполнении партии саму подготовку к ней. Подготовка роли – это самостоятельная работа, изучение имеющихся материалов по спектаклю и работа с репетитором. Не должна быть балерина пустой. Я не в восторге от артистов балета, которые занимаются исключительно технической стороной нашего искусства. Поэтому в подготовке партии считаю самым важным наполнить себя ролью, прожить судьбу героя. Нужно смотреть исполнение предшественников, потому что они в свой танец вкладывали душу. Очень здорово, когда балерина умеет делать 6 туров подряд, мы все следим за техническим совершенством. Но если танцовщик будет наполнен внутри чувством, знаниями о том, что он танцует и зачем, а не только блестяще выполнять движения, мы получим совершенное исполнение, которое трогает за сердце зрителя. Голая техника никому не нужна и неинтересна. Балет – это искусство, а не спорт. Мы приходим смотреть не

акробатические этюды, а жизнь человеческих страстей, жизнь человеческого духа.

– Есть ли какой-то спектакль, роль, которые повлияли на вас?

– Так получилось, что у нас было очень мало свободного времени, чтобы ходить на другие постановки. Иногда мы все-таки посещали Мариинский театр, и я понимала, что Татьяна Терехова

Лариса Краснова – Мирта. «Жизель»

была «Миртой Мирт» с огромным прыжком. Помню Любовь Кунакову, которая на гастролях танцевала у нас Мирту – тоже прекрасная исполнительница этой роли. Я смотрела на танцовщиков Мариинского театра, понимая, что уровень исполнения там выше, старалась сделать так же хорошо, научиться такому же мастерству.

Каждый год зимой мы ездили в Японию (у Михайловского театра с Японией был долгосрочный контракт). К нам приезжали звезды, например, очень молодая тогда Светлана Захарова,

Фарух Рузиматов. Устраивались гала-концерты. Мы неоднократно танцевали с Майей Михайловной Плисецкой. Мне выпала прекрасная возможность насладиться ее удивительным танцем. Я увидела, как она исполняла «Умирающего лебедя», причем на бис 2 раза; в ее-то годы!

– Какие ваши любимые спектакли (не обязательно балетные) как зрителя?

– На меня произвел впечатление балет «Парк» Анжелена Прельжокажа, потому что он прекрасно соединил музыку Моцарта с потрясающим дуэтом. Это стопроцентное попадание. Если говорить о любимых балетах, я очень люблю «Баядерку», «Весну священную», «Ромео и Джульетту» в постановке Николая Николаевича Боярчикова (это был потрясающий спектакль, жаль, что его сейчас нет). Люблю «Спартак». Люблю классические балетные постановки. У нас однажды были три месяца гастроли в Японии. И за это время мы станцевали 74 «Лебединых озера», я там танцевала в 4 картинах. Поэтому от «Лебединого озера» я подустала.

– Лариса Евгеньевна, в вашей семье кто-нибудь связан с искусством?

– Я люблю ходить в филармонию, так как у меня муж и сын музыканты. Мой сын – солист оркестра. А еще сейчас у него много концертов, которыми он дирижирует. И я очень люблю ходить на эти концерты. Несколько лет назад перед Новым годом мы были в красивейшем здании Дома ученых имени Максима Горького, в тот вечер исполнялись венские вальсы, а за дирижерским пультом был мой сын Даниил. Теперь я стала слышать все музыкальные инструменты, фальшь в исполнении. Неудивительно! Я уже 28 лет замужем за артистом оркестра, замечательным музыкантом. Поэтому в основном я посещаю не драматические, а музыкальные театры и филармонию.

– Кто ваш любимый балетмейстер? Какую его постановку вы особенно любите?

– Мой любимый балетмейстер – Николай Николаевич Боярчиков. Его спектакли интересны, наполнены глубоким идейным содержанием. Я очень люблю «Макбета» в его постановке.

По поводу современных балетмейстеров и хореографов… Я во многом не согласна с трактовкой классического репертуара Начо Дуато. Жаль, что классический репертуар уходит из Михайловского театра. У Начо Дуато есть очень интересные современные балеты, где раскрывается его творческая индивидуальность.

– Расскажите, пожалуйста, про вашу педагогическую деятельность.

– Я – свободный художник. Если есть приглашения на мастер-классы, всегда рада принять участие и передать свои знания и опыт всем желающим. Кроме того, я даю индивидуальные уроки. Есть много интересных творческих проектов, в которых я с удовольствием принимаю участие.

Люблю творческий процесс при подготовке своих учениц к разным конкурсам. Иногда помогаю подготовиться к поступлению в Академию Русского балета. Но я скажу так: к поступлению в академию специально готовить ребенка не нужно, так как комиссия будет обращать внимание на внешность и природные данные. Я могу только проверить танцевальность, музыкальность ребенка. И этого будет достаточно. Все родители знают, что я строгая, но справедливая и никогда не бываю злой. Поэтому мы с первых уроков договариваемся, что у нас идет творческий процесс и бояться меня ни в коем случае не надо. В творческом процессе может быть все: и повышенный голос, и замечания.

Процесс преподавания очень интересный, увлекательный. Я забываю о своей больной спине (как у всех балетных артистов), начинаю вместе с ученицами танцевать, показывать каждое движение. Мой муж говорит: «У тебя же вчера болела спина, а сегодня я вижу, как ты бодро двигаешься, показыва-

ешь движения на себе. Ты что, забылась?». И я отвечаю: «Да, забывалась, правда».

– Как вы думаете, почему интерес к классическому танцу до сих пор не угасает?

– Наверное, интерес не угасает потому, что есть такие люди, как мы с вами, пытающиеся уловить мысль, чувство, состояние, которое нам оставили предшественники, чтобы мы могли вдохновиться и нести добро дальше. Поэтому и сохраняется интерес к классическому танцу, поэтому и держится в театрах классический репертуар. Хотя как держится… Его систематически истребляют всеми мыслимыми и немыслимыми путями… Но наша задача сохранить наследие и передать его следующим поколениям. На плечах прекрасных, образованных, чувствующих молодых людей лежит ответственность. Нужно сохранять некоторый консерватизм, ревностно относиться к классическим произведениям искусства. Классическое искусство – образцовое искусство, и в нем есть все. Это первоисточник. Оно подобно Библии. Вряд ли люди могут сказать сейчас что-то кардинально новое, но они могут пользоваться тем, что было, брать оттуда идеи и образцы.

Елизавета КОЛОДИНА
Бакалавриат. II курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

АЛЕКСАНДРА ИОСИФИДИ: ДИВА

Александра Иосифиди – солистка Мариинского театра, заслуженная артистка России, прекрасная танцовщица и мать двоих детей.

– Александра, в детстве у вас было много возможностей: вы могли стать гимнасткой, пловчихой, заниматься народным танцем или прыжками в высоту, но все же выбрали балет. Это было осознанное решение?

– Многие обращали внимание на мой внешний вид и физическую форму. Еще в обычной школе меня отобрали для занятий плаванием – всего двоих из 30 человек. Я подходила по физическим данным, хотя совсем не умела плавать.

В детстве я занималась в хореографическом кружке, потом поступила в ансамбль «Калинка». До сих пор поддерживаю отношения с художественным руководителем ансамбля Людмилой Михайловной Меет. Здание, где располагается творческий коллектив, находится в Московском районе, но тогда его закрыли на ремонт, и по счастливой случайности ансамбль переехал в мой район – так я там и оказалась. Иначе я, может быть, и не попала бы туда. Кстати, несколько солистов из Мариинского театра, например, Владимир Шкляров, Анастасия Петушкова, тоже танцевали в этом ансамбле.

Танцы нравились мне больше, чем плавание. Спустя время я пошла на подготовительные курсы в Академию Русского балета имени А.Я. Вагановой, и во мне проснулось желание там учиться. Когда пришло время поступать, я уже хорошо знала

эту школу. Мне все нравилось, особенно то, что специальные и общеобразовательные предметы преподавались вместе.

В возрасте 9 лет, когда я уже ездила на подготовительные курсы, меня заметила тренер по гимнастике. Она так заинтересовалась мной, что потом долгое время звонила маме и просила отдать меня в художественную гимнастику.

Я не мечтала стать пловчихой или гимнасткой, но не могу сказать, что часто ходила на балет. Наверное, первый раз я увидела балетный спектакль в Мариинском театре, уже будучи ученицей Академии. Это была репетиция «Раймонды» – тогда меня потрясла выносливость Юлии Махалиной, которая, полностью пройдя один балет, в этот же день должна была танцевать «Лебединое».

Нас пускали на 3-ий ярус по ученическим билетам. Бывало, вся школа отправлялась в Мариинский театр смотреть генеральную репетицию. Занятия в такие дни отменялись, и зал заполнялся учениками и преподавателями.

– Жизнелюбие и энергия, искренность, с которой вы исполняете роли, восхищают. Видно, какое наслаждение доставляет вам танец. Что важнее, техническое совершенство или вчувствование в роль?

– Разумеется, должно быть и то, и другое: если выполнить одну лишь техническую сторону, дать «голую технику», то смысл танца останется неясен для зрителя, но если эмоционально выложиться и показать образ, но загубить пируэты и не сделать ни одного прыжка, то на такое исполнение будет скучно смотреть. Поэтому необходимо добиваться точности и музыкальности движений и при этом выстраивать образ. Я очень люблю танцевать. Однажды, когда я исполняла партию Уличной танцовщицы в «Дон Кихоте», одна артистка из труппы Мариинского театра сказала мне: «Вы так танцуете, как в последний раз».

– Всегда ли остаетесь довольны своей работой? Какое исполнение можно считать удавшимся?

– Когда все задуманное на репетициях получается, удается выполнить требования педагога, кажется, что партия удалась. Но внутренние ощущения не всегда совпадают с тем, как все обстоит на самом деле, и, когда просматриваешь записи выступлений, замечаешь недоработки. Оценивать свою работу сложно. Иногда кажется, что-то не удалось, а педагог похвалит, скажет, что спектакль прошел очень хорошо. Иногда бывает наоборот – сама осталась довольна, но из зрительного зала было видно – что-то не получилось. Сейчас я стараюсь снимать свои выступления – думаю, так скорее увижу недостатки и пойму, что нужно исправить. Педагога тоже слушаю очень внимательно: сейчас я работаю с Габриэлой Трофимовной Комлевой. Каждую роль она видит очень музыкально. Например, я танцую Уличную танцовщицу 26 лет, но Габриэла Трофимовна раскрыла многое в этой роли, о чем я раньше и не подозревала: здесь на пол такта раньше вскочить на пальцы, здесь – повернуть голову, – так будет музыкальнее!

– Получается, на протяжении всего творческого пути вы все больше и больше узнаете о своих ролях…

– Да! Я сама этого не ожидала. Габриэла Трофимовна так много рассказала мне, несмотря на то, что сама эту партию танцевала всего один раз с Борисом Яковлевичем Брегвадзе на его юбилее, по его же просьбе. С такими мастерами очень интересно работать – Габриэла Трофимовна Комлева, Ольга Николаевна Моисеева, которая летом, к сожалению, ушла из жизни. Ольга Николаевна всегда давала дельные советы, несмотря на то, что 10 лет уже не работала. Позвонишь ей – она все расскажет – как надо и как не надо.

– Какие качества вы цените в партнере?

– Необходимо взаимодействие – глаза в глаза – чтобы партнер не отвлекался, не смотрел в другую сторону. Иначе ничего не выйдет. Часто с партнером случаются разногласия и споры. Например, у нас есть один солист, с которым очень сложно ре-

петировать. Но, когда выходишь на сцену – понимаешь, что он требовал, и если все это сделать, получается интересный дуэт.

– О вас говорят, как о человеке, по-настоящему преданном театру. Что вы больше всего любите в нем?

– Мне очень нравится танцевать на исторической сцене Мариинского театра. Перед выходом на сцену есть большое старинное зеркало – хорошо посмотреться в него перед спектаклем, зная, что в него смотрелись такие прославленные балерины как Дудинская, Вечеслова и даже Анна Павлова. Сама историческая сцена вызывает удивительное ощущение: все здесь дышит историей, вокруг старинные вещи, особенный запах. Я люблю приходить туда после спектакля, когда занавес открыт, декорации убраны, пустой зрительный зал и такая тишина… Скоро театр должны закрыть на ремонт. Это ответственная, кропотливая работа, и задача стоит трудная – нужно сохранить исторический облик таким, каким он был при императоре.

– Вы часто говорите, что ваша любимая партия – Зарема из «Бахчисарайского фонтана». Чем вас привлекает эта роль?

– Зарема подходит мне по образу и по хореографии. Это первая большая роль в театре, над которой я работала с Ольгой Николаевной Моисеевой, Алтынай Асылмуратова помогала прорабатывать детали. По просьбе Ольги Николаевны она станцевала для меня фрагмент в полную силу! Тогда я была совсем юной, только два года проработала в театре, а Алтынай была солисткой – мне было важно ее внимание. Мне очень нравилась Зарема в ее исполнении, в то время я многих пересмотрела… Я побывала в Крыму, во дворце у Бахчисарайского фонтана. Словом, эта роль у меня в крови. Я могу станцевать ее с закрытыми глазами. Так и вышло – осенью 2020 года в Мариинском театре была сильная эпидемия, заболели все исполнительницы. Утром, накануне спектакля, танцовщице, которая должна была танцевать, пришел положительный результат на коронавирус. Моя Зарема была так хорошо сделана, что у меня

не возникло ни единого сомнения – я станцевала партию без репетиций.

– У вас большой репертуар в Мариинском театре. Тем не менее, есть ли партии, которые хотели бы исполнить?

– У меня получается мало дуэтов из-за высокого роста, хотя за пределами театра я могу найти партнера. Например, много раз танцевала «Лебединое озеро» с другими труппами. В Мариинском театре мне подошла бы «Легенда о любви», «Каменный цветок», я могла бы исполнить Гамзатти в «Баядерке». На концерте я танцевала монолог и адажио из «Легенды о любви», но в театре мне не дают этих ролей, ссылаясь на то, что нет подходящих по росту партнеров.

– Помимо классических партий вы танцевали в балетах Форсайта. Что вам ближе – модерн или классика? Что находите более сложным?

– Форсайт основан на классике, и его хореография чрезвычайно сложна: практически на каждый такт музыки приходится отдельное движение, которое нужно прорабатывать художественно, при этом физически танцовщик должен быть настоящим спортсменом. В балете Форсайта мы видим – спортсменка вышла на сцену и танцует, танцует, танцует… В современной хореографии много движений, но нет целостности – просто спортсмены танцуют на пуантах, затрачивают много сил, а красоты танца нет. Мне не нравятся костюмы в современных балетах. Обычно это купальник, лосины, сейчас часто надевают легинсы, трусы и простые майки. Станцевать в балете Форсайта было ценным опытом – мы такого раньше не делали, там интересная музыка, особенно в сцене с золотыми вишнями. Но я больше люблю классику. Сейчас я, наверное, не стала бы танцевать в балетах Форсайта.

– В 2007 году вы исполнили партию Избранницы в балете «Весна священная» на сцене Национальной оперы Италии в Риме. Расскажите об особенностях этой партии.

– Английские постановщики Миллисент Хадсон и Кеннет Арчер оформили права на балет «Весна священная», хотя не могли с полной уверенностью утверждать, что их балет повторяет хореографию Вацлава Нижинского. Они ссылались на то, что некая девушка, присутствовавшая на всех репетициях Нижинского, вела записи и срисовывала положения артистов. Миллисент также делала рисунки с разными позами и показывала их нам. Например, есть позы «клюв», «птеродактиль», движение «дерево гнется» – мы разучивали танец по картинкам. Процесс был чрезвычайно сложным и трудоемким, но очень интересным. Изначально нас было десять человек, осталось две – я и Юлия Махалина. Первый спектакль танцевала Юлия, практически во всех остальных спектаклях партию Избранницы исполняла я. С первого взгляда можно решить, что это просто – танец построен на позах, стопы «завернуты», как будто на ноги надеты лапти. Однако за 4 минуты нужно сделать 100 прыжков, меняя позы, и при этом все время гнуться: 3 прыжка – поза, 2 прыжка – поза, 4 прыжка – поза, 1 прыжок – поза, 5 прыжков – 6 поз. Все это сильно сбивает ритм. Из-за таких сложностей среди исполнительниц осталась только я. Как говорила Миллисент, перед тем как танцевать в «Весне священной», необходимо проделать спортивную тренировку, включая 100 прыжков и 30 минут бега. Хореография на то и рассчитана, чтобы пляской довести себя до исступления, до такого состояния, когда хочется умереть. После спектакля буквально падаешь замертво. Я танцевала эту партию в Римской Опере по приглашению Карлы Фраччи, там присутствовала и постановщица. Миллисент решила пригласить 3-х танцовщиц на роль Избранницы – итальянку, норвежку и меня. Для каждой был создан свой вариант партии: порядок движений оставался прежним, но добавлялись разные нюансы. В балете был занят кордебалет Римской Оперы, солисты из разных стран. Это был интересный опыт.

– 11 сентября в Эрмитажном театре прошёл балет-гала «Школа Русского балета». Вы исполнили партию Кармен из

«Кармен-сюиты» А. Алонсо. Чем был обусловлен ваш выбор? Существует ли разница между воплощением образа Кармен на концерте и в спектакле?

– Меня пригласили и предложили эту роль. «Кармен» я танцевала в Калининграде с чужой труппой, в Петербурге – только концертный вариант. В Мариинском театре я танцевала такой же фрагмент, как и на сцене Эрмитажного, на вечере Юлии Махалиной. Конечно, в спектакле Кармен воспринимается более целостно, а на концерте – это изъятый отрывок. Есть и некоторые изменения в хореографии. В спектакле, когда Тореадор появляется, Кармен еще нет на сцене: Тореадор танцует корриду. Кармен выходит позже – табачница открывает ей проход, она садится на стул в горделивой позе и наблюдает за Тореадором. Но как во время концерта вынести на сцену стул, потом убрать его? Поэтому некоторые исполнительницы уходят за кулисы, чтобы отдохнуть перед адажио. Но я решила остаться на сцене, чтобы сохранить дуэт. Приходилось придумывать позы, подыгрывать – это тяжело, ведь после вариации нельзя ни поправиться, ни вздохнуть – даже не танцуя, все равно остаешься в образе, принимаешь участие в действии, и зритель смотрит на тебя.

– Но все же, мне кажется, что ваш дуэт с Евгением Иванченко вышел целостным и гармоничным. И даже когда танцует Тореадор, между вами чувствуется напряжение.

– Представляете, что бы было, если бы я ушла со сцены? Когда танцуешь на концертах, возникают разные сложности: иногда мешает свет, и его нельзя переустановить, иногда бывают проблемы с задником. Всегда нужно приспосабливаться.

– Вы окончили Академию Русского балета имени А. Я. Вагановой. Какими вспоминаются школьные годы?

– Среди трех классов наш был выше по росту, из-за этого нас мало занимали в сценической практике. Мы все время переживали по этому поводу. Мой первый педагог – Ирина Леонидовна Баженова. Помню, она специально ходила к заведующему сце-

нической практикой и говорила: «Ну, посмотрите, какие у нее ножки. Встань, Саша, в аттитюд, встань». Отказывали, потому что для амурчиков я была высокая. Но один раз все-таки поставили, и уже после выступления, помню, Майя Думченко сказала, что танцует амуров уже двенадцатый раз, а я только первый!

Еще один раз Ирина Леонидовна помогла мне – я станцевала в «Золушке» К. М. Сергеева тройку с апельсинами; это партия считалась уже довольно сложной, со мной ее танцевали Диана Вишнева и Наташа Падалко из параллельного класса. Это было, наверное, единственное сольное выступление на сцене Мариинского театра за время учебы в Академии. Конечно, сценической практики очень не хватало. Детство было довольно скучным – все было медленное, монотонное, из раза в раз мы повторяли однотипные движения. Мы очень ждали, когда же начнем танцевать, даже немного отстали от того класса, где училась Диана Вишнева. И когда в пятом классе она на школьном концерте станцевала сложную вариацию из «Коппелии», а я амурчика из «Дон Кихота», тогда мы поняли, что отстали, наверное, навсегда. В это время нас взяла Нина Николаевна Сахновская. И она-то и показала нам, что такое балет, как и сколько нужно работать. Благодаря ей каждую минуту свободного времени мы посвящали упражнениям. Например, во время обеденного часа был свободен школьный театр, и мы дружно отправлялись на сцену и дополнительно занимались на пуантах, учили вариации. Нина Николаевна так взялась за нас, что я поняла, наша работа – это каторжный труд.

– Совсем недавно Нина Николаевна ушла из жизни. Соболезную Вам.

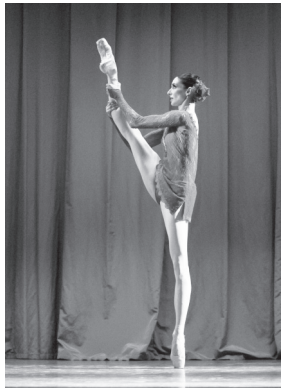
– Да… спасибо. Она приезжала летом, мы не встречались, но она видела меня в «Золушке», я танцевала Мачеху.

– Александра, не могли бы вы сказать несколько слов о том, каким Нина Николаевна была человеком, педагогом? По вашим рассказам она вам спуску не давала…

– Она была в очень хорошей форме и вплоть до последних дней делала гимнастику, все время занималась. У Нины Николаевны была уникальная техника: она настолько хорошо понимала, как нужно стоять на ноге, выворотно держать ноги, что могла сделать сложнейшие туры в a la second, остановиться на высоченных полупальцах и еще показать нам, как нужно правильно раскрыть бедра и вывернуть пятку. Мы наблюдали за ней с раскрытыми ртами, а ведь тогда Нине Николаевне было за пятьдесят! Больше всего меня поражало, с какой легкостью она поднимала ноги! У меня были проблемы с шагом – не было растяжки, за что Нина Николаевна меня ругала. Бывало она подойдет, поднимет мне ногу, держит и говорит: «Попробуй мне сейчас по голове ударить ногой!». И я изо всех сил старалась, боялась, что моя нога упадет на Нину Николаевну… Она феноменально показывала упражнения, следила за каждой нашей мышцей – всегда видела, где ноги провисают, неподтянуты, объясняла, как надо владеть стопой: не надо крючить пальцы в пуантах, давить на ахилл – свод стопы должен быть вытянутым. Помню, как она говорила: «Не давите! не давите! не давите! Все должно быть высоко». Нина Николаевна умела видеть филигранную балерину, могла точить ее – такой у нее был глаз! Она была уникальным педагогом.

– В 2011 году вы окончили педагогический факультет Академии по направлению «Хореографическое искусство». Планируете ли полностью посвятить себя преподаванию? Хотели бы стать педагогом Академии?

– Я бы очень хотела работать с артистами, быть педагогом в театре, передавать свой опыт, свои партии, которые столько лет танцевала и которые мне показывали такие педагоги, как Ольга Николаевна Моисеева, Габриэла Трофимовна Комлева, Наталья Георгиевна Спицына. Они учились у учениц А.Я. Вагановой, а Ольга Николаевна сама была ее ученицей. С детьми работать сложно, необходимо не только терпение, но



Александра Иосифиди – Кармен

и большая ответственность. Артист, как правило, – это человек, который уже сделал свой выбор – с артистами проще работать. Хотя не всегда педагог и ученик находят друг друга: бывают и разногласия.

Сейчас я преподаю в студии Дианы Вишневой, но это больше для опыта, потому что туда приходят люди в большинстве своем не подготовленные профессионально, которые хотят поддержать форму. Кто-то раньше занимался балетом и хочет разучить что-то новое. Хотя, когда в студии проходили мастер-классы, на которые приезжали люди из разных училищ, я показывала «Кармен» и вариацию из «Корсара» – это было интересно. Мне понравилось разбирать вариации, обращать внимание на ошибки, помогать ученикам добиваться хорошего исполнения.

– В одном интервью вы не исключили возможность, что в будущем откроете балетную школу в Греции. Греция богата красивыми историческими местами. Где бы вы хотели открыть свою школу?

– Это сложно осуществить. Это, скорее, мечта… Для того, чтобы открыть школу нужен спонсор, а в Греции сейчас кризис. Хотя, говорят, если это будет Вагановская школа, то помогут. К тому же, там нет строгого отбора – далеко не все будут пригодными для танца. В Греции проходил конкурс, на который меня приглашали – каких только балерин я там не видела… Но если и открывать свою школу, то, наверное, в Афинах, хотя, как я поняла, у них в театре сейчас нет работы. И мне самой туда не поехать, да меня особо и не приглашают, хотя знают, что я знаменитая гречанка.

– Зря не приглашают…

Да, может быть… Мы разговаривали там с разными людьми, у меня сестры хорошо говорят по-гречески. К кому только моя сестра не обращалась – никакого ответа.

– В одном из интервью вы рассказали, что увлекаетесь фотографией. Что вам нравится фотографировать?

– Мне нравится фотографироваться на фоне города, я могу надеть пуанты, у меня много красивых платьев. Когда начинаю позировать, люди, конечно, удивляются! Недавно купола Спаса-на-Крови были в лесах, сейчас их открыли, думаю, нужно поскорее пойти и сфотографироваться на их фоне – такая красота! В Петербурге сейчас открылось много крыш, интересных веранд, я туда тоже захожу. Люблю находить новые места.

– Кем вы видите себя в будущем?

– Конечно, хотелось бы видеть себя педагогом-репетитором Мариинского театра. Сейчас я педагог студии Дианы Вишневой, солистка Мариинского театра, у меня много проектов, связанных с другими организациями. Например, сегодня я танцевала в детском «Лебедином» у Марата Шемиунова, солиста Михайловского театра. У меня была игровая партия (я танцевала не на пуантах) – исполняла роль ректора Академии Художеств – у Марата свой сюжет. Первого ноября я буду танцевать на благотворительном концерте в пользу Свято-Владимирской школы, у меня будет премьера номера «Дива» на музыку Сен-Санса – арии Далилы из оперы «Самсон и Далила», которую исполняет Мария Каллас. Давно хотела сделать что-то про нее, мы с ней даже чем-то похожи. Я долго не могла найти хореографа, но благодаря Марату Шемиунову встретилась с Ириной Шелешневой. Она преподавала актерское мастерство в Академии, была ассистентом Александра Степина, который ушел из жизни в начале этого года. Мне кажется, что у нас получилась совместная постановка, потому что я тоже придумывала движения. Большое спасибо студии Дианы Вишневой, которая предоставила место для репетиций. Ирина Шелешнева предлагает поставить на меня балет. Мне нравится то, что у меня есть сейчас – я начинающий педагог, но и моя творческая судьба продолжается. Я бы пожила в таком состоянии какое-то время, продолжила танцевать, может быть, что-то поставила…

Олеся КЛЕЦОВА
Бакалавриат. II курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

РОМАН МАЛЫШЕВ: «БАЛЕТ ПРЕЖДЕ ВСЕГО ИСКУССТВО КРАСОТЫ»

Роман Малышев – действующий артист Мариинского театра. Получил два высших образования в Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой: в 2016 году окончил с красным дипломом исполнительский факультет, 2021 с красный диплом – педагогический факультет по направлению «Педагогика хореографии». Разносторонний, яркий и универсальный артист балета. А ему всего 24 года...

– Роман, бывало ли такое, что движения забывались?

– Бывало, что я забывал порядок движений, поскольку в спектакль приходилось иногда «включаться» очень быстро. Не успевал должным образом подготовиться, но такое забвение было молниеносным, то есть буквально пару секунд, но чистой импровизации не было.

– А по какой причине забывались движения?

– Разные причины. Огромное количество спектаклей, и когда кто-то вылетает, то ты сразу же должен встать на замену. Если ты в запасе, то это одно дело, а если, например, за одну ночь необходимо выучить «Весну священную», то становится сложно. Очень сложно. И тут же возникает волнение – нужно запомнить рисунок, порядок.

– Думал ли ты, что танцы станут значимыми в твоей жизни?

– Абсолютно точно. Всегда! Я ребенком постоянно танцевал. Даже не могу точно объяснить… Я будто бы знал, что иначе

Роман Малышев – Меркуцио. «Ромео и Джульетта».
Фотограф С. Аввакум

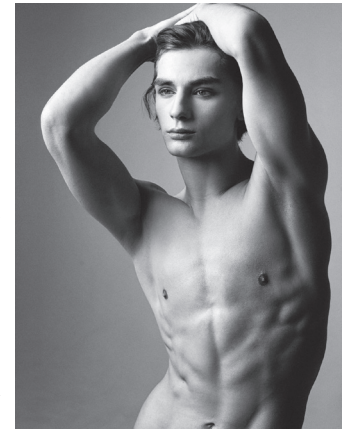
быть не могло. Постоянно дома переодевался и устраивал концерты. Несмотря на то, что занимался многим, танцы — мое дело. Я искренне счастлив.

– С чего начинался твой путь в балете?

– Я занимался в хореографическом кружке и был очень танцевальным и эмоциональным. И однажды мне посоветовали поступить в Новосибирское хореографическое училище, а я был абсолютно неспособным, толстым, маленьким ребенком. На поступление нас приехало всего 6 мальчиков, одному было вообще 14 лет. Нас пятерых взяли только потому, что мы мальчики. Мне тогда было 10. После 5/9 класса поступил в Академию, здесь был большой отбор, но я попал на 1 курс.

– Как родители относились и относятся сейчас к твоему искусству?

– Сначала не воспринимали всерьез. Пришлось долго уговаривать маму. Она не хотела отпускать ребенка, потому что не было приемлемых условий в общежитии в Новосибирске, которые есть в данный момент. Сейчас там очень хорошо, есть потрясающий интернат для детей. Нас же в комнате было 8 человек, и поэтому ни одна мама не хотела отдать ребенка в такие условия. А сейчас, конечно, родители мной гордятся. Иногда приезжают в Санкт-Петербург.



Роман Малышев. Фотограф Е. Зимина

– А они так и остались жить в Томской области?

– Да, они живут там, не переезжают никуда.

– Балет – женское или мужское искусство?

– Конечно, и мужское, и женское. Я отвечу, что это равное искусство. Но в любом случае балерина – это принцесса, фея и красота, которая спасет мир.

– Какой твой любимый балет?

– Это хороший вопрос. Очень много любимых спектаклей. Безумно люблю спектакли Юрия Николаевича Григоровича, особенно «Легенду о любви». Абсолютный шедевр. Очень нравится «Спящая красавица» – уникальное зрелище, особенно в версии Юрия Николаевича, которая идет в Большом театре.

Люблю хореографию Баланчина – «Симфония до мажор», особенно вторую и третью части, хотя гениально абсолютно все, «Драгоценности» на музыку трех композиторов: Габриэля Форе, Игоря Федоровича Стравинского, Петра Ильича Чайковского. Обожаю музыку Стравинского, восхищаюсь «Весной священной» – музыка и хореография прекрасны. Люблю ба-

лет «Ромео и Джульетта» Лавровского, только его. Есть много интерпретаций этого спектакля, которые можно оценивать по-разному, обсуждать их. Время идет, меняются тенденции, но у Лавровского, когда сто человек стоит на балу – это ошеломляющее зрелище. «Шурале» Якобсона очень люблю.

Из современных хореографов выделяю Форсайта, Киллиана, Уилдона. Считаю, одним из лучших современных спектаклей – «Парк» Прельжокажа, где тема секса показана без пошлости. Мне кажется, что сейчас раздеть человека – самое банальное, что можно сделать на сцене. Уже неинтересно. У Прельжокажа вышло по-иному, он ничего банального не делал, «не раздевал» танцовщиков. И как замечательно в балете «Парк» интересной хореографией показаны яркие чувства.

– Какая твоя любимая партия? А какая дается сложнее всего?

– Я пока не очень много чего станцевал. Мне нравятся все спектакли, в которых я танцую, и особенно мои партии в них. Если говорить о сольных партиях, то это, безусловно, «Изумруды» и особенно музыка Форе. Я считаю, что самая настоящая музыка только классическая, поскольку она правдивая и чистая.

Если говорить о том, что некомфортно танцевать, то это партия Ганса в «Жизели» – персонажа, которого мне больше всего жалко. Ганс самый добрый, и побуждения его самые лучшие. Этот открытый деревенский лесничий искренне хотел раскрыть обман, так как любил девушку, но она все равно выбрала другого. А в «Ромео и Джульетте» Лавровского мне всегда жалко Меркуцио.

– Что предпочитаешь: бессюжетный или сюжетный балет?

– Несмотря на элитарность искусства балета, оно все равно должно быть понимаемым. Ты можешь не любить балет или любить, но все равно ты должен прийти и хотя бы понять, что тебе хотят донести и о чем идет «речь». Да, есть бессюжетные спектакли, но можно долго рассуждать насколько они бессюжетные. Должна быть красота, поскольку балет прежде всего искусство

красоты: красоты тела, красоты музыки, красоты техники и так далее. Если это дешево, если это страшно, то мне жаль зрителя, который платит деньги, а он платит большие деньги, если мы говорим о государственных и больших, хороших театрах.

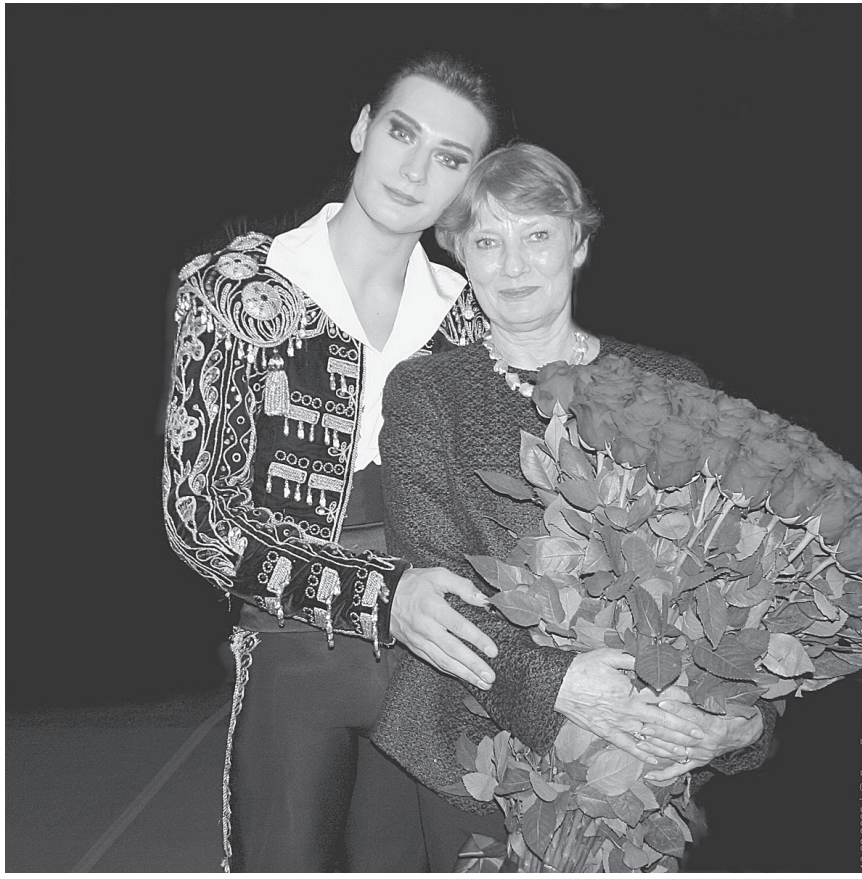
Бессюжетные балеты… Сюжет можно найти во всем. Мне кажется, что он есть практически в каждом спектакле. Например, балет «Драгоценности» Баланчина – бессюжетный, но на самом деле о бриллиантах можно рассуждать и рассуждать…

По-разному я отношусь к современным спектаклям и современной хореографии. Например, я обожаю Нидерландский театр танца. Люди там гении, они двигаются бесподобно. Насколько меня будет захватывать спектакль – другой вопрос. Этим летом я ездил в Швейцарию со спектаклем Ильи Живого «Фатум». В каком-то смысле бессюжетный спектакль, но очень необычный. Хореограф хорошо показал внутренние терзания человека, как человек живет в социуме; можно придумать много подтекста, однако спектакль бессюжетный.

В Швейцарии был показ спектаклей разных хореографов, и у одного из них действие шло час. Люди двигались потрясающе, однако, когда сидишь 30 минут, уже думаешь: «Что дальше?». Глаз привыкает ко всему, и через полчаса не так сильно восхищают движения людей, ждешь чего-то большего. Я консерватор, поэтому многих вещей до сих пор иногда не понимаю. Мне это странно.

– «Учитель приходит тогда, когда готов ученик» Как ты понимаешь такое изречение и согласен ли ты с ним?

– Я думаю, здесь вопрос не только с балетом связан. Когда ты готов и когда жаждешь получать знания, то тебе их и дадут. В балете, да и везде, главное, чтобы человек был с головой. Когда с головой работаешь, когда работаешь и инвестируешь в себя, ценишь время – один из самых важных ресурсов в нашей жизни, – то таких учеников, я думаю, педагоги очень ценят. Когда учитель, прослуживший своему делу много лет, видит талант-



Роман Малышев и Татьяна Терехова после балета «Дон Кихот»

ливого и трудоспособного ученика, то ему, конечно, захочется работать с ним, двигать его к цели.

Например, у Николая Максимовича Цискаридзе есть в общем доступе видеозаписи государственного экзамена. Комбинации, то, как четко сделаны технические элементы, насколько показана учениками вся программа классического танца – все сделано очень профессионально, и, смотря экзамен, некоторые думают: «Они будут солистами». Но люди выпускаются, уходят к другим педагогам, и происходят разные вещи. Не все стали

солистами, хотя, судя по урокам создавалось такое впечатление. Николай Максимович потрясающе научил этих людей, однако после выпуска, если голова есть на плечах, то человек и дальше будет над собой работать, а если нет, то не получится ничего хорошего.

Роман Малышев и Екатерина Осмолкина после балета «Дон Кихот»

– Что чувствуешь, когда спектакль завершается?

– Все зависит от спектакля. Если это какая-то нелюбимая кордебалетная партия, а еще и физически сложная, партия, которая

Роман Малышев. Фотограф Е. Зимина

требует больше физических сил, нежели эмоциональных, то хочется быстрее ее завершить. А если спектаклей десять подряд, то становится морально тяжело. Когда танцуешь в «Каменном цветке» в сапогах, где «миллион» присядок, то просто думаешь, чтобы поскорее это закончилось. Но происходит такое от усталости, а не потому, что ты не любишь спектакль. А сольные партии, конечно, счастлив танцевать.

Кто-то сказал, что у каждого есть в жизни определенное количество боев. И так же есть определенное количество спектаклей, поэтому нужно наслаждаться каждым моментом.

– В каком балете хотел бы выступить?

– Их много. В «Шурале» Якобсона я хотел бы исполнить главную роль – самого Шурале, Оберона в балете «Сон в летнюю ночь» Баланчина, Ромео в «Ромео и Джульетте» Лавровского. Много…

– Как ты относишься к современному танцу?

– Люблю. Замечательно, что он есть. Но невозможно сопоставить современный танец с классическим, хотя бы потому, что

современные танцовщики, у которых нет классической основы, никогда в жизни классику не станцуют на должном уровне. А если классический танцовщик исполнит современную хореографию, то это будет хорошо, по-своему, но хорошо. Только с классической школой человек может станцевать всё, что угодно.

– Балет должен развиваться в современном направлении?

– Пусть развивается, только не надо трогать классику, видоизменять ее. Нельзя сделать что-то лучше, по моему мнению, классических постановок. Пусть делают что-то свое интересное и новое.

– А ты станцевал бы современную хореографию?

– Конечно. Я за всё новое, за саморазвитие.

– Если бы тебе предложили танцевать только современный танец, отойдя при этом от классики, ты бы согласился?

– Сейчас, в моем возрасте, – нет. У меня еще есть много времени потанцевать классику, поэтому я не готов совсем уйти в современную хореографию.

– Что думаешь о новом поколении танцовщиков?

– Я не знаю, какие они потому, что прежде всего смотрю на себя. Помню свои ощущения. Первый год в театре был очень тяжелым. Большая труппа, у каждого свои амбиции, стараешься разобраться в расписании, выучить хореографический текст спектаклей, а это сложно, так как репертуар Мариинского театра огромен. Новичкам всегда сложно. Но каждый раз, когда видишь молодежь, думаешь про себя: «Еще одни?». Так быстро летит время…

– Думал ли ты о том, чтобы уехать жить за границей?

– Я очень люблю Мариинский, я очень люблю Россию. Но в то же время мне нравятся многие вещи за границей, многие города, где я хотел бы просто пожить, но так, чтобы на всю жизнь там остаться – пока эта возможность не предоставляется. Да мне и не хотелось бы.

– Твой любимый артист балета?

– Много. Михаил Барышников, Николай Цискаридзе, Леонид

Сарафанов, Майя Плисецкая, Екатерина Максимова, Надежда Павлова, Ульяна Лопаткина, Светлана Захарова, Екатерина Кандаурова, Виктория Терешкина, Алина Сомова и многие другие.

– Работа или семья?

– И то, и другое, и всё сразу. Если только углубиться в работу, то будет очень тяжело, если заниматься только семьей, то тоже сложно. Выбор делать не нужно.

– Если бы не балет, то что тогда?

– Сейчас уже не знаю. Но всегда хотел стать олимпийским чемпионом. Прыжки в воду, спортивная гимнастика, теннис, конный вид спорта.

– Какие планы на будущее? Балетмейстер-постановщик?

– Нет, конечно, нет. Если что-то делать, то делать качественно и с полной самоотдачей, а также с понимаем того, что ты делаешь. Юрий Николаевич Григорович сказал: «Я ставил потому, что мне хотелось ставить». Мне не хочется ставить, у меня нет потока фантазий. Могу что-то сочинить, но будет обычно, а я за уникальность и индивидуальность. Насильно из себя что-то вытягивать не нужно, не мое. Лучше, чем определенные люди, я не поставлю. Научиться ставить хореографию – невозможно, должно быть что-то внутри, что-то данное Богом.

– Любовь или дружба?

– Любовь, конечно, превыше всего. Любовь ко всему: к миру, к родителям, к людям, окружающим нас, ко времени, ко всему. А с другой стороны, мне кажется, страсть вскоре проходит и вместе со своим партнером вы становитесь лучшими друзьями, полностью доверяете друг другу. Возможно, это и называется любовью. Хотя все равно у любви есть какие-то границы, где не все дозволено, а с лучшим другом такого нет: ты как сам с собой разговариваешь. Можешь сказать все, зная, что человек не обидится на тебя, это как второй ты. Хотя в современном мире понятие «лучший» друг вообще бывает? Был бы друг нормальный хоть один. Очень сомнительно, когда у человека много друзей и все лучшие.

– Три главных правила в балете?

– Скажу даже больше трех. Координация, музыкальность, выворотность, искренность, трудолюбие, самоотдача, самопожертвование, любовь, вера в дело, наслаждение, честность, добросовестная работа.

– Если бы ты мог отправиться куда угодно, какое место это было и какое время?

– Есть много таких мест. Хотелось бы посмотреть, как ставили балеты «Жизель», «Баядерку». Очень хотелось бы посмотреть на Агриппину Яковлевну Ваганову, на ее преподавание. Вживую увидеть, как танцует Плисецкая. Или сходить на постановку Лавровского «Ромео и Джульетта», увидеть Уланову. Отправиться в то время, когда Моцарт или Чайковский писали музыку. Мне кажется, что они не осознавали, что их творения останутся на века. Сейчас их музыка является бессмертным и благородным наследием.

Александра ЯКОВЛЕВА
Бакалавриат. II курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа
«Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог Л. И. Абызова,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

ГЛАВНОЕ – ТАНЦЕВАТЬ!

Евгений Коновалов – второй солист Мариинского театра, служит в труппе с 2012 года. В его репертуаре более тридцати спектаклей.

Артист родился в Германии, в городе Потсдам под Берлином, но вскоре переехал в Самару. Его путь на сцену начался в этом городе с занятий художественной гимнастикой, куда его отдали довольно поздно для этого вида спорта, в 7–8 лет. Позже он поступил в хореографическое училище при Самарском театре оперы и балета им. Куйбышева, где проучился до 3/7 класса.

Педагоги самарского училища заметили способности Евгения и поняли, что их нужно развивать дальше. Художественный руководитель театра Валентина Пономаренко посоветовала отправить талантливого мальчика учиться в Академию Русского балета им. А. Я. Вагановой. Ему было 13 лет…

В новой школе в Санкт-Петербурге, вдали от семьи, благодаря своему педагогу Геннадию Селюцкому, он, несмотря на травму и пропуск выпускных экзаменов, смог окончить Академию и поступить в Мариинский театр. Ему было не так важно, в какой именно театр попасть. Главное – танцевать!

Но карьера Коновалова развивалась не очень стремительно. Он рос постепенно. Сначала был артистом кордебалета, танцевал в операх, был в запасе, затем в основном составе. Спустя пять лет Евгения перевели в корифеи. Первым его выходом в этом статусе было па-де-труа в балете «Лебединое озеро».

Сергей Геннадьевич Вихарев был первым педагогом артиста в театре. Он всегда любил ставить ученику оценку и за этот выход поставил четыре с жирным минусом. Коновалов с благодарностью и теплом вспоминает своего учителя и ценит полученные от него знания. Спустя еще два года Евгений стал вторым солистом. Получив возможность исполнять главные роли в спектаклях, он не пропускает и другие партии.

Первой главной ролью Евгения Коновалова был Джеймс из балета «Сильфида». На подготовку ему дали десять дней. Роль прочно войдет в его репертуар, станет самой «натанцованной». Коновалову хорошо удаются многие моменты. Например, когда он прячет Сильфиду на кресле под покрывалом, мы видим провинившегося человека, который вот-вот может быть пойман с поличным. Он на всякий случай оправляет одежду, хотя это и не требуется, косится взглядом туда, откуда слышно Гурна и Эффи. При этом его движения совершенно естественны и не кажутся наигранными или заученными. В такие моменты он не романтический мечтатель, а вполне земной мужчина, изменяющий своей невесте.

Вторым учителем артиста в театре стал Данила Владимирович Корсунцев. Он хотел, чтобы его ученик исполнил главную партию в балете «Барышня и хулиган» которую педагог когда-то и сам танцевал. Артист сомневался, ведь по жизни он слишком мягкий, слишком добрый. Коновалов долго искал в себе хулигана, в результате его персонаж – грубоватый и глуповатый.

Самым сложным для себя Коновалов считает роль графа Альберта в балете «Жизель». Особенно он переживал за первый акт, ведь тут важно верно показать экспозицию образа. Получилось, и Юрий Валерьевич Фатеев сказал, что видит уже в первом акте на сцене настоящего графа Альберта.

Заветной ролью артист называет Ферхада из балета «Легенда о любви», которую ему пока не довелось станцевать, но хочется. Другое желание Коновалова уже исполнилось – он ещё со шко-

лы мечтал станцевать Али из «Корсара». В его внешности нет восточного, нужного колорита, но в этой партии он акцентирует резкость движений, особую горделивость поз, что делает исполнение более темпераментным, чем в иных ролях.

К данным танцовщика хорошо подходят роли Данилы из балета «Каменный цветок» и Ивана в «Конька-горбунка». Спокойная широта, «распахнутость» движений, светлая и добрая улыбка артиста как нельзя лучше вписываются в образы простых русских парней.

Постоянной партнершей Коновалова по сцене стала Анастасия Лукина, первая солистка Мариинского театра. Вместе они танцевали еще в кордебалете. А первым из их совместных выступлений в главных ролях был «Бахчисарайский фонтан», где Коновалов выступил в роли Вацлава, Лукина в роли Марии. В работе они помогают друг другу. Вместе они станцевали главные партии в спектаклях «Спящая красавица», «Жизель», «Ромео и Джульетта», «Каменный цветок».

Евгений Коновалов продолжает получать новые партии. Недавно прошел его дебют в роли принца Дезире в балете «Спящая красавица» в постановке Сергея Вихарева.

Танец Евгения Коновалова можно охарактеризовать следующими словами: мужественность, спокойствие, четкость, открытость. Нет суетливости, жеманности. При этом его природная человеческая мягкость просвечивает сквозь образы артиста, но это не портит, а, наоборот, добавляет особых красок его героям.

Михаил БАРКИДЖИДЖА
Бакалавриат исполнительского факультета, III курс.
Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»
Педагог И.А. Пушкина,
доцент кафедры балетоведения

О СУДЬБЕ ПЕРВЫХ ПОСТАНОВОК БАЛЕТА «СПАРТАК» В ЛЕНИНГРАДЕ И МОСКВЕ

Балет «Спартак» Ю. Григоровича был создан на сцене Большого театра в конце 1960-х годов. Постановка оказалась последним удачнейшим спектаклем из нескольких вариантов этого балета на ленинградской и московской сценах. Привлекала героика сюжета, колоритная музыка А. Хачатуряна, сценические и хореографические задачи захватывали пафосом неизведанного материала истории древнего Рима. На сегодняшний день нам известны три версии балета «Спартак», осуществленные до спектакля Ю. Григоровича. Две постановки в Ленинграде и Москве создал Л. Якобсон и одна была поставлена И. Моисеевым на сцене Большого театра в промежутке между якобсоновскими премьерами.

В последние дни 1940 года в журнале «Советское искусство» было напечатано сообщение композитора А. Хачатуряна о том, что он приступает к работе над музыкой к балету «Спартак», который станет монументальным героическим балетом и «покажет советскому зрителю самого лучшего человека всей древней истории…»[1]. Начавшаяся в 1941 году война не остановила работу А. Хачатуряна над партитурой, но окончательно музыка была завершена композитором лишь в 1954 году. «Балет “Спартак” представляется мне как произведение с острой музыкальной драматургией, с широко развернутыми художественными

[1] Потемкина С. Спартак на сцене и за кулисами Большого театра. М. 2018. С. 87.

образами и конкретной, романтически взволнованной интонационной речью. <…> балет написан современным языком, с современным пониманием проблем музыкально-театральной формы»[2], — писал композитор о своей музыке к спектаклю.

Работа над либретто к балету «Спартак» началась задолго до того, как Хачатурян получил заказ на сочинение музыки. Драматург Н. Волков[3], написавший не один сценарий к балетам, вместе с композитором Б. Асафьевым[4] обсуждали и корректировали сценарий два года с 1934 по 1936. И эта работа не была окончательной.

Официальной датой завершения либретто считается 1953 год. В работе над либретто драматург обращался ко многим научным и литературным источникам: «Жизнеописаниям» Плутарха, книге советского историка А. Мишустина «Спартаковское восстание», к большой исследовательской статье Л. Фридленда «Картины из бытовой жизни Рима», к известному роману Р. Джованьоли «Спартак»[5]. Волков писал: «Архитектоника балета слагалась как трагедия о Спартаке, как рассказ о возвышении и гибели вождя, как история героя, чей ум, воля и высокие идеалы <…> стали бессмертными символами борьбы угнетенных классов и народов против угнетателей»[6].

На сочинение хореографии по готовым либретто и музыке пригласили Леонида Якобсона[7]. Работа балетмейстера над

---

[2] Арутюнов Д. Арам Ильич Хачатурян. Belcanto. Ru. URL: www.belcanto.ru/hachaturian.html (Дата обращения: 12.03.2022).

[3] Волков Николай Дмитриевич (1894–1965) – советский драматург и либреттист, теоретик театра, автор монографии о Мейерхольде.

[4] Асафьев Борис Владимирович (1884–1949) – русский и советский композитор, музыкальный критик, педагог, публицист.

[5] Михеева Л. Хачатурян. Балет «Спартак». Belcanto. URL: www.belcanto.ru/ballet_Spartakus.html (Дата обращения 14.01.2022).

[6] Михеева Л. Хачатурян. Балет «Спартак». Belcanto. URL: www.belcanto.ru/ballet_Spartakus.html (Дата обращения: 22.04.2022).

[7] Якобсон Леонид Вениаминович (1904–1975) – советский артист балета, балетмейстер, руководитель труппы «Хореографические миниатюры».

постановкой началась с конфликта с композитором. Идя по Невскому проспекту, темпераментный Хачатурян задел рукой лицо Якобсона. Хореограф посчитал, что его умышленно ударили, и дал сдачи. Этот инцидент воспрепятствовал рождению дружеского союза между двумя творческими людьми. Даже после успешной премьеры балета «Спартак» на сцене Кировского театра в 1956 году композитор и хореограф не возобновили общение[8].

Якобсон приступил к работе над «Спартаком» с большим энтузиазмом. Он загорелся идеей поставить спектакль, который рассказывал бы о героическом прошлом хореопластикой, созданной на основе образцов античного прикладного искусства – вазовой живописи, барельефов и скульптуры. Хореограф многие часы проводил в библиотеках и музейных залах, где с интересом изучал литературные и изобразительные источники, посвященные древнему миру. В подготовительный период по просьбе балетмейстера администрация театра заключила договор с научным сотрудником античного отдела Эрмитажа А. Н. Вощининым, который прочитал несколько лекций для постановщиков и участников балета[9].

Хореограф был убежден, что историю и дух Древнего Рима необходимо передать новым пластическим языком, не используя классический танец. И в дальнейшем, в балете «Спартак» Якобсоном не было поставлено ни одной сцены на пуантах, не было ни одной классической позы или выворотной позиции. Все исполнители танцевали в мягких балетных туфлях или сандалиях. В их движениях присутствовала свобода и непринужденность. Хореографический язык представлял собой сплав танца и пантомимы. Даже каждому артисту кордебалета Якобсон придумал свой хореографический образ.

---

[8] Потемкина С. Спартак на сцене и за кулисами Большого театра. М. 2018. С. 169.

[9] Там же. С. 170.

Постановка потрясала не только непривычной хореографией, но и исторической достоверностью костюмов и декораций. Балетный критик М. Ильичева[10], в 1950-е годы ученица Ленинградского Хореографического училища, вспоминая премьеру, писала: «В его спектакле ожили фигуры, словно сошедшие с вазовых рисунков, античных мозаик, барельефов. Композиция спектакля складывалась как грандиозный архитектурный ансамбль с храмами, дворцами, аренами и амфитеатрами, в декоре своем несущими темы Спартака, Эгины, Красса. Спартак, высящийся монументом среди разгула и мишуры «буйного Рима», представал героем своеобразной алтарной композиции. Четкие шаги, резкие выпады, тяжелый топот пехоты, наступательные скачки всадников <...> намечали образ военной машины <...> Лаконизм и чеканность движений воинского марша, торжественность выхода сенаторов <...> сообщали зрелищу скульптурность. Эти качества определяли всю композицию, развернутую на зрителя...»[11]. Но «скульптурность» усиливала ощущение иллюстративности: «под музыку оживала вереница «помпейских фресок» порой весьма фривольного содержания[12].

Спектакль был поставлен с размахом: 4 акта, 9 картин. Якобсон определил жанр своей постановки как «сцены из римской жизни». И здесь хореограф придумал необычный прием: перед началом каждой картины на авансцене открывались «живые барельефы». Танцовщики – исполнители персонажей в предстоящем акте или картине – застывали в скульптурной группе. По определению историка балета С. Потемкиной это были «своеобразные эпиграфы, стоп-кадры, предварявшие развитие

---

[10] Ильичева Марина Александровна (г.р.1939) – с 1958 артистка балета ГАТОБ имени С. Кирова года, балетовед, историк балета.

[11] Михеева Л. Хачатурян. Балет «Спартак», Belcanto.ru URL: www.belcanto.ru/ballet_Spartakus.html (Дата обращения: 20.01.2022).

[12] Потемкина С. Спартак на сцене и за кулисами Большого театра. М. 2018. С. 173.

событий, одновременно позволяли зрителю увидеть происходящее на сцене в некой исторической перспективе»[13].

Зрители были захвачены необычным зрелищем, отдельными яркими номерами и артистическими удачами главных исполнителей. Б. Шавров[14] в партии Красса покорял великолепным драматическим талантом. Его отрицательный персонаж не танцевал, а имел пантомимно-пластический рисунок роли. Якобсон писал: «Я совсем не мог, да и не пытался нарисовать Красса. Он вышел статичным, хотя и помпезным: бездейственным, хотя и властным»[15].

Хореографический текст партии Спартака Якобсон создал тоже довольно лаконичным. Роль предводителя восставших многие годы исполнял А. Макаров[16]. «Якобсоновского Спартака трудно отделить от Спартака Аскольда Макарова»[17] – констатировал Ф. Лопухов[18]. Танцовщик был одарен незаурядным актерским мастерством и умел точным и скупым жестом передать волевой характер своего героя. Макаров обладал яркой индивидуальностью и отличными физическими данными: высоким ростом и крепким телосложением. Якобсон представлял Спартака именно таким, о чем свидетельствует сделанная им запись: «Спартак в спектакле могуч, каждое его положение – воспроизведённая античная скульптура»[19].

---

[13] Потемкина С. Спартак на сцене и за кулисами Большого театра. М. 2018. С. 176.

[14] Шавров Борис Васильевич (1900–1975) – артист балета, педагог.

[15] Якобсон Л. Письма Новерру. N.Y. 2001. С. 126.

[16] Макаров Аскольд Анатольевич (1925–2000) – советский артист балета, балетмейстер, педагог.

[17] Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М. 1966. С. 331.

[18] Федор Васильевич Лопухов (1886–1973) – артист балета, советский балетмейстер, педагог.

[19] Якобсон Л. Письма Новерру. Воспоминания и эссе. N.Y.: Hermitage Publishers. 2001. С. 125.

Незабываемым, ярким и неповторимым создала образ Эгины А. Шелест[20]. В. Красовская[21] писала: «Шелест вводила зрителя в лабиринт психики Эгины, показывая: интересует эту женщину лишь собственная душа. А душа оказывалась столь сложной, что пластические реплики и монологи Эгины окрашивались у Шелест в тона трагедии <…>»[22]. Именно образ Эгины и ее действия были наиболее захватывающими и завораживающими.

Историки балета А. Деген[23] и И. Ступников[24] сформулировали суть отзывов о постановке Л. Якобсона, указав на то, что развратный и победоносный римский мир затмил Спартака и его сподвижников. А на первый план вышла Эгина, которая в одиночку смогла расколоть восставших и тем самым обрекла их на поражение[25].

Критика звучала и в оценке балета Ф. Лопуховым: «Труднее всего для Якобсона сводить сделанное воедино. Конструкция здания спектакля в целом у него всегда рыхлая: отовсюду выпирают танцы и сцены, в которых нарушено чувство меры, хотя сами по себе они интересны; недостает каких-то связующих звеньев, без которых все распадается»[26].

Однако, Якобсон очень дорожил своим спектаклем и защищал его от нападок критиков. Он настаивал на том, что пластический язык его балета уникален, так как по нему, даже если снять костюмы с артистов, узнается историческое время спекта-

---

[20] Шелест Алла Яковлевна (1919–1978) – советская прима-балерина ГАТОБ им. С. Кирова.

[21] Красовская Вера Михайловна (1915–1999) – советская артистка балета, балетовед и историк балета.

[22] Красовская В. В середине века (1950–1960-е годы) // Советский балетный театр. 1917–1967. Сб. статей. М.: Искусство, 1976. С. 234.

[23] Деген Арсен Борисович (1935–2021) – балетовед, автор книг и статей по истории русского балета, а также проблемам современного танца.

[24] Ступников Игорь Васильевич (г.р. 1932) – литературовед, театровед, балетовед.

[25] Деген А., Ступников И. Балет.120 либретто. СПб. 2008. С. 447.

[26] Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М. 1966. С. 324.

кля[27]. У зрителей балет вызывал неизменный восторг и интерес. Их привлекала его масштабность и необычность, его пышные декорации, массовые сцены, многочисленные дивертисменты, гладиаторские бои. С первого показа балета попасть на спектакль считалось везеньем[28].

Прошло шесть лет после успешной премьеры балета в Ленинграде, прежде чем Якобсону было предложено в 1962 году перенести спектакль в Москву. Хореограф учел критику композиции ленинградской постановки. На просторной сцене Большого театра Якобсон поставил более монументальный балет. Он убрал тему Эгины и Гармодия (в спектакле появился безымянный, любимый Эгиной раб) и постарался выстроить более четкую логику развития действия.

Представляя второй вариант балета на главной сцене страны, Якобсон думал создать историю о Спартаке. Однако в очередной раз ему не удалось сделать образ главного героя ведущим – он получился схематичным с недостаточным количеством танцевальных соло. На премьере оказалось, что главный героический образ[29] балета существенно отошел на второй план. Среди особенно впечатляющих персонажей, созданных исполнителями в спектакле Якобсона на московской сцене, были Фригия – М. Плисецкая, которая временами казалась горделивее, сильнее Спартака и самой Эгины – Н. Рыженко и раб в исполнении В. Васильева. И все-таки в московском варианте спектакля постановщик не смог захватывающе и убедительно показать борьбу гладиаторов за свободу. Танцев было много, но они не раскрывали важные темы противоборства римского полководца и восставшего гладиатора, предательства и смуты в лагере Спартака.

---

[27] Якобсон Л. Письма Новерру. Воспоминания и эссе. N.Y.: Hermitage Publishers. 2001.

[28] Розанова О. Шедевры балета XIX и XX века в XXI веке. Сб. статей. СПб. 2020. С. 196.

[29] Спартак – Д. Бегак.

Показанный в год московской премьеры на гастролях в Америке «Спартак» Л. Якобсона был не понят зрителем и критикой. Можно предположить, что причиной негативного отношения стала именно не понравившаяся хореопластика балета. Директор ГАБТа В. Пахоменко в статье для газеты «Известия» писал, что вышедшие в Америке рецензии критиковали хореографа за «излишнее увлечение барельефами и драматическими сценами, умолчав о содержании балета»[30].

Сам Якобсон говорил, что американскую публику оттолкнула идеологическая сторона балета, ведь в балете показывалась борьба угнетенных рабов за право быть свободными, а также богатый и порочный мир патрициев. «Партер, весь сиявший бриллиантами, где-то подсознательно ощущал это, и внутренняя ненависть, мне кажется, была решающей эмоцией в отрицании этого спектакля»[31].

Последние три спектакля «Спартака» в Метрополитен-опере (Нью-Йорк) были заменены другими; остальные, запланированные к показу в следующих девяти городах – отменены[32].

До изъятия балета из репертуара Большого театра публика смогла увидеть его только 15 раз. Постановка Якобсона в Москве была вторым неудачным спектаклем после опыта И. Моисеева, который осуществил большое эпическое полотно за четыре года до ленинградского балетмейстера.

Первые шаги к постановке балета «Спартак» были сделаны И. Моисеевым[33] совместно с А. Хачатуряном в начале 1940 года, но тогда работа на несколько лет была прервана из-за нападе-

---

[30] Потемкина С. Спартак на сцене и за кулисами Большого театра. М. 2018. С. 195.

[31] Якобсон Л. Письма Новерру. Воспоминания и эссе. N.Y. 2001. С. 153.

[32] Потемкина С. Спартак на сцене и за кулисами Большого театра. М. 2018. С. 198.

[33] Моисеев Игорь Александрович (1906–2007) – советский артист балета, балетмейстер, педагог, общественный деятель. Основатель и бессменный руководитель Государственного ансамбля народного танца СССР.

ния фашистской Германии на Советский Союз. В начале 1950-х годов Большой театр возобновил переговоры с хореографом и композитором о постановке балета на московской сцене. Однако, в тот момент пальма первенства на создание балета «Спартак» была передана в Ленинград.

Нужно отметить, что И. Моисеев не ставил балеты в Большом театре с 1935 года; все свои творческие силы он отдавал организованному в 1937 году и руководимому им Государственному ансамблю народного танца СССР. И тем не менее в 1958 году И. Моисеев поставил свою версию балета «Спартак» на сцене Большого театра.

После премьерного показа сразу же зазвучала критика в отношении концепции спектакля. В постановке Моисеева отсутствовало сквозное действие, а также имела место «разорванность» сюжета; положение не спасли даже интермедии на авансцене, включенные в спектакль по совету Л. Лавровского[34]. Действие балета «двигал» не танец, а пантомима; кордебалет иллюстрировал происходящее, а танцевальные номера имели дивертисментный характер.

Образ Спартака получился схематичным, а его роль как лидера восстания – формальной. Моисееву не удалось танцем выразить ни психологическую драму героя, ни воплотить образы освободительного движения рабов против Древнего Рима. Если Спартак имел хотя бы несколько танцевальных эпизодов, как например, дуэты с Фригией, то Красс совсем не имел танцевальных номеров.

В хореографическом и драматическом плане интереснее была партия Гармодия – соратника Спартака и предателя, поэтому он, по сути, и стал главным мужским персонажем спектакля. По воспоминаниям М. Плисецкой, ее дуэты с Гармодием

---

[34] Потемкина С. Спартак на сцене и за кулисами Большого театра. М. 2018. С. 163.

в исполнении Н. Фадеечева[35], были «…на грани дозволенного, по тем временам, разумеется. <...> Все трюки Моисеева работали на образ Эгины. По сюжету она – куртизанка. Моисеев всласть использовал перегибы, томление тела, негу объятия»[36].

Балет И. Моисеева «Спартак» напоминал больше мелодраму, чем эпический спектакль. Мелодраматичный элемент присутствовал в сцене, когда Спартак спасал ребенка из горящего дома. Но особенно это чувствовалось в сцене «Палатка Красса», где Эгина обольщала Гармодия, и в адажио Спартака и Фригии. Фригия осыпала цветами «просветленно» улыбающегося Спартака, стоящего перед ней на коленях[37].

И. Моисеев создал балет «Спартак», опираясь на уходящую в прошлое и уже не столь популярную в театральном сообществе традицию драмбалета[38]. Он не стал, как Якобсон, изменять предложенный текст либретто Волкова, резать партитуру или требовать от Хачатуряна новых музыкальных номеров, оставив всё в первоначальном виде. Балет, получился длинный, почти четыре с лишним часа, как вспоминала М. Плисецкая: «<…> спектакль длился вечность. Хачатурян не разрешил сократить ни единого такта. Началась баталия. Увы… Моисеев отступил»[39].

---

[35] Фадеечев Николай Борисович (1933–2020) – советский и российский артист балета, педагог.

[36] Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая. М. 2001. С. 213.

[37] Потемкина С. Спартак на сцене и за кулисами Большого театра. М. 2018. С. 159.

[38] Драмбалет (хореодрама) – жанр балетного спектакля в СССР в 1930–50-е годы, в котором элементы драматической игры доминируют над хореографическими выразительными средствами, т.е. развитие событий по сюжету и отношения между главными героями показаны в основном через мимику и жесты, а танец упрощен и стоит на втором плане. «Драмбалет – единственный жанр балетного театра, отвечающий принципам соцреализма» (Абызова Л. История хореографического искусства. Отечественный балет XX–начала XXI века. СПб. 2012. С. 270).

[39] Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая. М. 2001. С. 214.

Балет «Спартак» в постановке И. Моисеева, готовившейся к выпуску больше трех лет, оказался провальным и после шести представлений его убрали из репертуара Большого театра[40].

Три версии, созданные в одно десятилетие Якобсоном и Моисеевым, оказались подступами к великолепной постановке Ю. Григоровича. Оба балетмейстера приступали к репетициям основательно подготовившись по всем направлениям и осознанием того, что они уже представляли себе внутренним взором. Каждая постановка имела свои достоинства и недостатки. Общим было стремление правдиво показать историю Спартака и жизнь Древнего Рима, но оба балетмейстера увлеклись характерными деталями давно ушедшей эпохи. Первая ленинградская постановка Якобсона была с оговорками принята критикой и с восторгом зрителями и живет в репертуаре Мариинского театра по сей день. А вот следующий вариант Якобсона появился на московской сцене после грандиозного провала балета «Спартак» Моисеева, как прикрытие и альтернатива неудачи. Совершенно неожиданно для всех спектакль Якобсона был отвергнут на гастролях заокеанскими зрителями и критикой. И после возвращения из поездки слишком быстро снят с репертуара, тогда как постановщик считал, что если бы немного повременили и показывали балет, то его можно было бы включать в театральный репертуар регулярно.

Оба постановщика не дали главным героям, как положительному Спартаку, так и отрицательному Крассу, развернутых хореографических и пластических эпизодов. При всей значимости их противостояния эти персонажи остались танцевально нераскрытыми. Это была одна из ключевых недоработок балетмейстеров, что, без сомнения, учел Ю. Григорович в своей завершающей эпопею Спартака постановке.

---

[40] Потемкина С. Спартак на сцене и за кулисами Большого театра. М. 2018. С. 164.

Мария ХОРЕВА
Бакалавриат исполнительского факультета, III курс.
Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»
Педагог К. А. Козлова,
преподаватель кафедры балетоведения

МИР «СЕРЕНАДЫ»

Хореографический язык не рождается сам по себе или исключительно по воле хореографа. Он является сложной композицией целого ряда объективных факторов, задающих границы его формирования: национальные традиции, время (эпоха), особенности жанра, технологии (обувь, костюмы и т.п.), но самый главный из этих факторов – музыка. Именно она определяет ведущее направление развития хореографического языка. Для Баланчина – это музыка Чайковского.

Хореография Баланчина – его оппозиция и ответ на растущую популярность модерна, особенно в крайних проявлениях, зародившихся в США и Германии. Это не было явное противостояние и открытая борьба, скорее некое мировоззренческое отторжение надвигающегося отрицания классического танца. «Сказка должна продолжиться!» – говорит он своим творчеством.

В статье рассматриваются общие закономерности взаимодействия музыки П. И. Чайковского с хореографией Дж. Баланчина на примере произведения, являющегося одной из вершин творчества хореографа – балета «Серенада».

Первая часть «Серенады для струнного оркестра до мажор, Op. 48» П.И. Чайковского – Pezzo in forma di sonatina, что переводится как «Пьеса в форме сонатины», написана в сонатной форме, в которой не предусмотрен такой раздел как разработка.

Всё начинается с небольшого вступления в неторопливом темпе Andante non troppo, во время которого открывается занавес и перед зрителем предстают семнадцать танцовщиц в свет-

ло-голубых костюмах с пышными юбками. «Танцовщицы стоят <…> с сомкнутыми стопами и коленями, с вытянутой правой рукой, устремленной в сторону первой кулисы, с загнутой до предела вверх кистью. Жест-клятва, жест категорического отказа от чего-то для перехода, ни больше ни меньше, в иной мир»[1].

Затем, вторя размеренности темы вступления, девушки выполняют медленное синхронное port de bras – движения руками. На один из акцентов они быстро разводят носки и их ноги принимают первую балетную позицию, после чего на последние несколько нот вступления они раскрывают руки в стороны, как бы совершая классический preparation (подготовку к движению) и готовясь начать танец, а затем замирают с раскрытыми руками, запрокинув голову. Точно такую позу, только в другом ракурсе и с продвижением на пальцах, танцовщицы будут повторять в самом конце балета, на последние ноты «Элегии».

«Сосредоточенно-отрешенные танцовщицы воспроизводят начальные па экзерсиса – балетного тренажа. Но как значительно каждое их движение, как согласовано с торжественным строем музыки! Будничный ритуал оборачивается едва ли не священнодействием. После такого зачина «танец при луне» приобретает особый, далеко не однозначный смысл»[2].

Начинается главная тема первой части и вместе с ней – динамичный танец кордебалета. Танцовщицы выполняют несколько синхронных движений в первоначальном построении, затем переходят к смене рисунка, коих в этой части будет огромное количество. На одно из проведений главной темы на сцене появляется солистка – она будет исполнять большинство своих па в «Вальсе», выполняет последовательность прыжков, «пролетая» по диагонали через всю сцену, а затем скрывается в кулисе.

---

[1] Левенков О. Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 217.

[2] Розанова О. Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 148, 149.

Здесь важно сказать, что за двадцать пять лет своего существования после постановки «Серенада» претерпела множество изменений, Баланчин неоднократно создавал новые версии балета и, в частности, менял количество солисток, от одной в редакции 1940 года, до трех в финальной редакции 1959 года, а также по-разному распределял между солистками хореографический материал.

Как пишет Олег Левенков: «С 1959 года он остановился на варианте с тремя главными исполнительницами, за которыми закрепились названия неофициальные, но бытующие в NYCB и в труппах, где балет ставится и по сей день. Первая солистка – Waltz-girl (Вальс), та, которая "опаздывает" в конце первой части. Вторая – Russian (Русская), начинающая Tema Russo с четверкой подруг. Третья – Dark Angel (Темный ангел), та, что в Элегии ведет по жизни незрячего юношу, подобно Темному Ангелу, ведшему Орфея, в балете Баланчина, в подземный мир»[3]. Для удобства мы в этой работе будем придерживаться этих неофициальных названий для обозначения трех солирующих исполнительниц.

Тема возвращается в более низком регистре в следующей фразе и, словно иллюстрируя переход музыкального материала от скрипок к виолончели, кордебалет вторит солистке, повторяя ее движения. Экспозиционное развитие главной темы завершается в хореографии перестроением кордебалета в рисунок, напоминающий перевернутую пирамиду.

Побочная тема первой части более темпераментна. Ее настроение Баланчин иллюстрирует танцем Русской солистки. Танцовщица выбегает на сцену за несколько нот до начала новой темы так, чтобы, кажется, едва успеть добежать до своего места, сразу же «сорваться» с него и продолжить стремительное движение по сцене. Первое ее соло включает в себя череду воздушных прыжков sissonne и jeté, рождающих ощущение «за-

[3] Левенков О. Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 296.

висания» в воздухе и несколько jeté entrelacé, прыжков с резкой переменой ног, переменой ракурса, и завершается виртуозным вращением chaîné и устремляющейся вдаль позой arabesque, после чего балерина скрывается за кулисами.

В музыке начинается полифоническое развитие. И подобно тому, как тематический материал переходит к разным группам струнных, действие вновь возвращается к танцовщицам кордебалета, которые бегут, пересекаясь друг с другом, затем начинают менять построения.

На один акцент неожиданно из группы выделяется танцовщица, которая выполняет большой прыжок jeté и убегает за кулисы. После этого кордебалет делится на две несимметричные группы, по шесть и девять человек, и совершают движения в каноне, то есть одна группа повторяет движения другой с отставанием в один такт. Почти то же самое в этот момент происходит и в музыке Чайковского, где один мотив сначала исполняется в высоком, а затем в низком регистре, однако Баланчин здесь не дает одной группе буквально танцевать под мелодию у скрипок, а другой под мелодию у виолончелей – его канон наслаивается на канон музыкальный и рождает ощущение вечного непрекращающегося движения.

Контрабасы, виолончели и альты в нижнем голосе несколько фраз играют пиццикато. И как раз в этот момент девушки на сцене начинают делать эффектные движения руками, резко меняя их в положении allongé перед собой в синкопированном ритме. Когда в очередной раз вступает побочная тема, в нижнем голосе так же продолжается мелодия пиццикато, и кордебалет продолжает делать резкие движения руками, при этом добавляя к ним перемещения по сцене назад с помощью piqué arabesque – принятия четких позиций с поднятой назад ногой.

Интересно отметить, что в первой части «Серенады» женский кордебалет неоднороден. Он не выступает постоянно как общая масса, из него довольно часто выделяются танцовщицы, кото-

рым дается одно-два па соло или в дуэте. Так, например, одна из них делает двойной пируэт и сразу после возвращается обратно «в строй», исполняя следующие движения синхронно со всеми. В следующий такой момент две танцовщицы двигаются из кулисы в кулису по авансцене в комбинации прыжков, причем последний их sissonne подхватывают остальные. В финале экспозиции девушки выстраиваются в крутую диагональ и последовательно друг за другом делают круговое движение корпусом и руками, после чего уходят в кулисы, создавая завораживающий волнообразный эффект.

С началом репризы зрители видят на сцене новое действующее лицо – Темного Ангела. Ее танец состоит из прыжков и взмахов ногами, все па она выполняет с работой корпусом, акцентируя внимание зрителя на свободе и амплитуде движений. Большую широту соло придают движения developpé в сторону, во время которых танцовщица должна, как бы намеренно падая, уходить со своей оси, создавая иллюзию «рискованности» и опасности своего танца.

Некоторые американские критики называют эту солистку «Mistress», что в переводе с английского означает «Старшая», «Предводительница». И нельзя не отметить, что первое появление балерины на сцене в начале репризы «Сонатины» дает зрителю понять, что это персонаж, очень значимый для дальнейшего развития балета.

Темный Ангел завершает танец в прогибе назад. На музыкальную фразу, когда виолончели начинают играть быстрые взволнованные пассажи шестнадцатыми долями, навстречу солистке мелкими шагами выбегают две, а затем еще две девушки из кордебалета. Впятером они выстраивают фигуру, мимо которой во время crescendo в музыке по кругу в стремительных jeté проносится «Русская» солистка.

В продолжение нескольких фраз танцуют пять девушек во главе с Темным Ангелом, после чего Русская, вновь появившаяся на

сцене, и Темный Ангел поочередно показывают зрителю свою виртуозность, исполняя пируэты и вращения на одной ноге. Эти комбинации как нельзя лучше иллюстрируют тревожность, присущую вновь исполняемой струнными главной партии.

Материал побочной партии в репризе отдан хореографом Русской. Этот фрагмент танца очень похож на первый ее выход. Здесь такая же четкость движений, легкость прыжков и стремительность вращений. Примечательно, что в середине «вариации» балерина исполняет последовательность прыжков sissonne – glissade – jeté, причем руки делают port de bras через третью позицию – очень похожие движения поставлены Баланчиным в вариации Терпсихоры в балете «Аполлон», появившемся в 1928 году.

Исполнив серию виртуозных вращений по диагонали, солистка встает на пуанты и делает рукой условный жест, который в балетах классического наследия выражает фразу «Я устала». На следующую фразу она направляется в другой угол сцены и как бы «призывает» еще одну девушку присоединиться к ней. В музыке уже описанное нами чередование мелодии в высоком и низком регистрах. Две балерины следуют за этим чередованием и выполняют одинаковые па на одинаковую музыку: на высокие ноты – Русская, на более низкие – танцовщица из кордебалета.

Русская отбегает к центру сцены, начинает кружиться на пальцах, а затем падает на пол, будто бы изнеможенная этим вращением. На тему с пиццикато в нижнем голосе у оркестра с шести сторон ее окружают танцовщицы. Выстроившись в небольшие линии по три человека, в которых ближние к центру девушки садятся на пол, вторые по счету от центра встают на колени, а крайние стоят, они начинают делать руками довольно механические движения, которые будто бы иллюстрируют неумолимый ход времени или жизненные обстоятельства, под натиском которых главная героиня этого фрагмента лишается

сил. Но вот солистка встает и, полная новых сил и решимости, продолжает поражать зрителя своей легкостью и невесомостью в прыжках, после чего скрывается за кулисами.

Во время последней части репризы весь кордебалет оказывается на сцене и выстраивается по полукругу. Две танцовщицы делают tours piqué внутри этого полукруга, вскоре еще две девушки к ним присоединяются. Затем на восемь музыкальных тактов все семнадцать человек синхронно исполняют tours piqué друг за другом по кругу, после чего на два такта, завершающих репризу, девушки перемещаются в рисунок, с которого начинался весь балет.

Жизнеутверждающая первая часть заканчивается торжественным повторением темы вступления в сокращенном виде. На сцене мы видим движения, которые соответствовали вступлению в самом начале балета, но за одним исключением – появляется солистка Вальса.

Существует легенда, что идея этой части хореографии родилась у Баланчина спонтанно и причиной ее появления стало интересное происшествие. Случилось так, что одна из исполнительниц опоздала на репетицию, стремительно вбежала в балетный зал и, отыскав свое место среди участниц, подстроилась под них прямо во время танца. И хореограф решил использовать эту ситуацию в своем новом балете – на повторение Andante non troppo солистка выбегает на сцену, оглядывает кордебалет, будто бы она и вправду опоздала, проходит между танцовщиц и на конец первой фразы становится «частью целого», приняв позицию, в которой стоят все остальные.

С началом следующей фразы кордебалет разворачивается и начинает уходить со сцены медленными длинными шагами, и одновременно с их уходом из верхней кулисы появляется мужчина-солист. Также медленными шагами он приближается к солистке, которая в это время исполняет то же port de bras, что семнадцать танцовщиц исполняли сразу после поднятия зана-

веса. Подойдя к танцовщице, он касается рукой ее плеча, и на завершающий аккорд темы вступления оба исполнителя принимают позу, готовясь начать свой танец под первые же звуки следующей части «Серенады».

Вторая часть – Valse (Вальс). Обычно в инструментальных серенадах XVIII века вторая часть всегда была представлена галантным менуэтом, однако Чайковский нарушил эту традицию и заменил его на Вальс с авторскими пометками Moderato, dolce e molto grazioso. В этой части мелодическая линия танца, которая поражает своей необычайной красотой, передает состояние счастливой беззаботности и восторженной радости жизни.

В хореографии Вальс начинается с танца двух солистов. Их дуэт изобилует эффектными поддержками, и легкость в музыке транслируется зрителю через легкость балерины. Интересно поставлена вторая часть дуэтного фрагмента – солисты начинают кружиться в вальсе, но при этом балерина вместо привычного pas valse исполняет pas de bourrée на пуантах, вторя трелям и быстрым пассажам струнных в верхних регистрах. Исполнив несколько кругов такого стилизованного «вальса», солисты на время расстаются – танцовщик уходит со сцены в grand jeté, а танцовщица остается на сцене в характерной позе на одном колене с чуть наклоненным вперед корпусом.

В музыке начинается вторая тема, мелодия исполняется быстрыми восьмыми долями. Мелким pas de bourrée на пуантах, попадая своими шажками в каждую ноту в музыке, поддерживая друг друга за талию, из кулисы выходят восемь девушек кордебалета и, вплотную подойдя к балерине, выстраивают с ней одну линию, приняв точно такую же позу, как она. Еще восемь девушек незамедлительно появляются из противоположной кулисы и так же подходят к центру. Затем после нескольких перестроений солистка отделяется от кордебалета и исполняет свое соло.

Чайковский строит Вальс на чередовании нескольких довольно контрастных тем, и каждый раз смене музыкального ма-

териала в хореографии соответствует смена действующих лиц. Баланчин не следует буквально движениям музыки, но обязательно реагирует на ее переключения.

Снова звучит первая тема и перед зрителем свой танец исполняют две девушки из кордебалета.

Следующее проведение второй темы отдано Темному Ангелу, к которой вскоре присоединятся, повторяя ее движения, все присутствующие на сцене танцовщицы. Происходит перестроение кордебалета, Темный Ангел исчезает в кулисе, в музыке – первая тема, на сцене – вновь дуэт солистов, начинавших «Вальс».

Все девушки, включая солистку, исполняют одинаковую комбинацию движений, однако у балерины есть преимущество – большой прыжок pas de basque, который ей помогает делать партнер, поднимая ее высоко в воздух, в то время как остальные танцовщицы вынуждены исполнять прыжок сами.

Кордебалет показывает несколько разнообразных рисунков, после чего на очередной раз исполняемую первую тему начинается замечательный фрагмент с участием Русской: «Треугольник из двух линий по восемь девушек завершается по центру в глубине сцены фигурой семнадцатой – солисткой. Она начинает мерное движение по прямой к рампе, и следом за ней, комбинацией из трех движений – поворот soutenu, опускание на колено с наклоном корпуса и подъем в позу effacé – линии, начиная с вершины, пересекают друг друга. К моменту завершения "прочеса" треугольник оказывается перевернутым вершиной книзу, вновь с солисткой, завершающей его»[4].

На завершающие фразы Вальса, когда стремительный темп и восторженные интонации в музыке как бы затихают и сходят на нет, сценическое действие тоже «успокаивается».

Очень постепенно, выполняя красивые движения tombé с работой корпуса, которые как нельзя лучше иллюстрируют

[4] Левенков О. Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 298.

мерный ритм «затухающего» вальса, танцовщицы кордебалета покидают сцену, но не все. Четыре девушки незаметно выделяются из стройных рядов и, продолжая перемещаться по сцене теми же движениями, образуют компактную группу, почти одну линию, с тоже оставшейся на сцене Русской. Так заканчивается третья часть «Серенады».

В произведении Чайковского после Вальса исполняется задумчивая Элегия, а жизнеутверждающая Tema russo, Русская тема, занимает место заключительной четвертой части, однако Баланчин в своем балете поменял их местами. О. И. Розанова так пишет об этом оригинальном решении хореографа: «“Симфония в миниатюре”, как музыковеды окрестили гениальное творение Чайковского, оказалась разрушенной до основания, но на руинах был выстроен гениальный балет. Воля к самовыражению пересилила пиетет к Чайковскому»[5].

Четвёртая по Чайковскому и третья по Баланчину часть – Tema russo. Как указано композитором в оглавлении, музыкальный материал этого раздела основан на народных мотивах. Часть, заключённая в рамки сонатной формы с развернутой разработкой, начинается с вступления на тему протяжной хороводной мелодии «Как по лугу, лугу».

На распевную мелодию вступления Баланчин создал удивительный танец пяти девушек, своеобразную вариацию на тему русских хороводных.

Танцовщицы держатся за руки и совершают разнообразные перестроения. В хореографии присутствует также характерное для лирических русских народных танцев движение. Два раза, в первый раз «свив» хоровод-виньетку, перекрестив руки и стоя спиной к зрителю, во второй – «распутавшись» и повернувшись к зрителю лицом, девушки наклоняют головы вправо и влево, причем заканчивают это движение каждый раз на от-

[5] Розанова О. Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке. СПб: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 148–149.

меченные акцентом в партитуре вступления протяжные половинные ноты.

Следующая затем главная партия, в которой Чайковский использовал тему весёлой плясовой песни «Под яблонькой», наполняет музыку жизнерадостным весельем. Теме соответствует не менее радостный и подвижный танец Русской, которой вторят четыре окружающие ее танцовщицы. Вся Tema russo пронизана добавлением в неоклассическую хореографию элементов народного танца, таких как «припадания» и положения рук на поясе.

Вступающая далее певучая побочная партия не меняет светлого настроения части, а только вносит в неё немного лирики. Удивительно, что перестроения кордебалета и солистов в этой части преимущественно выполняются при помощи движений sissonne. «Бег, который доминировал в Сонатине, замещается теперь полетными сиссонами танцовщиц с широкими взмахами рук»[6].

В разработке обе темы получают интенсивное драматическое развитие. А на сцене с началом разработки появляются главные действующие лица балета – солистка Вальса и ее партнер. Они продолжают свой радостный танец, начавшийся в предыдущей части, однако в его тональность будто бы закрадывается тревога. В комбинациях движений главенствуют полетные sissonne и устремленные вдаль arabesque. Вскоре к солистам присоединяется кордебалет. Все вместе исполняют серию вращений, после чего в хореографию снова возвращаются характерные «припадания», а сольная пара покидает сцену.

На повторяющуюся в репризе побочную тему танцовщицы вновь совершают перестроения при помощи летящих sissonne со взмахами руками. Небольшие, но эффектные комбинации исполняют солист и солистка Вальса, после чего в музыке звучит тема вступления Andante non troppo, начинавшая Сонатину.

---

[6] Левенков О. Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 299.

И в третий раз все участники принимают уже знакомую зрителям позу с вытянутой правой рукой с загнутой вверх кистью, только теперь на переднем плане солистка Вальса, которую поддерживает партнер.

Тема Andante non troppo ускоряется и как бы сплетается с главной темой Temo Russo, что приводит к финалу части. Кордебалет и солисты в унисон исполняют ритмичную последовательность движений, состоящую в основном из «проскоков» вперед и назад в позе arabesque и прыжков sissonne, и затем все вместе направляются, продолжая делать прыжки, к кулисам. В музыке жизнеутверждающий аккорд в мажоре и, казалось бы, здесь в хореографии самое место счастливому финалу. До последнего момента создается иллюзия, что все участники покинут сцену. Однако звучит предпоследняя нота и совершенно внезапно солистка прекращает свое движение к кулисе, делает поворот на месте, магическим образом успев за это короткое время распустить волосы, падает на пол и остается на сцене в одиночестве.

Неожиданный финал третьей части – это подготовка к драматически наполненной Элегии, которая привносит в балет метафоры и мистические смыслы. Элегия в музыке начинается с мотива, который, несмотря на восходящее движение, очень напоминает церковные песнопения. В хореографии «следуют один за другим узнаваемые теперь всем балетным миром пластические образы»[7]. Подробный хореографический анализ этой части выполнен О. И. Розановой: «К неподвижной балерине приближается таинственная пара – незнакомый юноша, ведомый женщиной (одной из солисток). Он движется как бы вслепую: женщина, прижавшись к его спине, обняв одной рукой за плечи, другой прикрывает его глаза. Балерина-героиня протягивает мужчине руки, и он участливо склоняется над ней вместе с женщиной-спутницей. Возникает странное трио, где балери-

[7] Левенков О. Джордж Баланчин. Пермь, 2007. С. 300.

ны словно зеркально отражаются друг в друге. Затем в ансамбль включается еще одна солистка и так же внезапно исчезает. Теперь фигуры трио множит кордебалет, где к танцовщицам присоединяются кавалеры.

Наконец героине удается завладеть вниманием юноши. Она замирает в кольце его рук, выгнув корпус, запрокинув голову. Он всматривается в ее лицо. Мгновенье длится целую вечность, но девушка-спутница подчиняет себе волю юноши, вновь закрывает рукой его глаза, и странная пара продолжает прерванный путь, оставляя распростертую на земле героиню. Очнувшись, она ищет поддержки у танцовщиц-подруг, но не найдя, покоряется судьбе. Под затухающие звуки музыки в верхний угол сцены медленно удаляется фантастический кортеж. Впереди, вознесенная высоко над землей юношами, плывет героиня, следом – танцовщицы. Они протягивают к ней руки прощальным жестом, а она, прогибаясь назад, разводит руки в стороны. В позе балерины – смирение и вызов, готовность принять свою долю»[8].

Приведенный анализ «Серенады» можно сравнить с лексическим анализом текста. Мы постарались разобрать хореографический язык произведения на отдельные составляющие, которые далее могут быть использованы как устойчивые лексемы для понимания не только этого, но и других балетных произведений великого хореографа. А в них есть что понять. Каждый просмотр добавляет всё новые и новые слои смыслов, которые приводят к удивительным выводам и находкам, стоит только перестать видеть в балетах Баланчина лишь «красивые движения под красивую музыку».

---

[8] Розанова О. Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 148, 149.

Мария ХОРЕВА
Бакалавриат исполнительского факультета, III курс.
Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»
Педагог К. А. Козлова,
преподаватель кафедры балетоведения

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ДЖ. БАЛАНЧИНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧЕСТВА П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Хореографический язык не рождается сам по себе или исключительно по воле хореографа. Он является сложной композицией целого ряда объективных факторов, задающих границы его формирования: национальные традиции, время (эпоха), особенности жанра, технологии (обувь, костюмы и т.п.), но самый главный из этих факторов – музыка. Именно она определяет главное направление развития хореографического языка. Для Баланчина – это музыка Чайковского.

Попробуем проследить, какие основные черты, присущие только Георгию Мелитоновичу, появились в том числе благодаря контакту с творчеством Петра Ильича. Для этого перечислим их, сопоставив с аналогичными аспектами творчества Чайковского.

1. Строгость и чистота формы.

В хореографии Баланчина у исполнителей прямой корпус, благородная осанка. Традиционно для классического балета прямая спина и, возможно, даже более прямая, чем в балете классическом.

Чайковский строго академичен в отношении формы своих произведений, построенных, как правило, исключительно на основе сложной трехчастной сонатной формы. Никаких вольностей и попустительств форме.

2. Четко просматриваемое деление на составные элементы.

Баланчин активно использует прием фиксации перестроений. После сложных эволюций кордебалет замирает на несколь-

ко мгновений, как бы подвергая кристаллизации текучую динамическую форму балетного спектакля.

В творчестве Чайковского отдельные части симфонического произведения явно и четко отделены друг от друга. Исполнители заканчивают одну часть, она еще в мыслях и чувствах слушателя, но наступает тишина, пауза, предваряющая начало следующей части.

3. Прием статичности кордебалета/аккомпанемента.

В балетах Баланчина можно часто увидеть статичные позировки кордебалета.

По схожему принципу и у Чайковского чаще всего музыкальное произведение строится на основе статического или повторяющегося аккомпанемента, исполняющего в басовом ключе некую короткую простую мелодию, на фоне которой происходит развитие сложной сольной мелодии. Лишь изредка и локально используется полифония, текучая и бесконечная, догоняющая одной мелодией другую, сплетающая их в сложный узор без начала и конца, но после нее композитор всегда возвращается к привычной структуре.

4. Приоритет танцовщицы.

Наблюдается как в хореографии Баланчина, так и в балетном творчестве Чайковсого. Продолжение традиции Петипа, в которой могут применяться какие угодно, подчас вполне эклектичные и разнохарактерные изобразительные средства, но при соблюдении одного условия – все действие разворачивается вокруг главного действующего лица – балерины (как правило, в паре с танцовщиком). Оба мастера во всех своих балетных произведениях ни разу не нарушили этот принцип.

5. Отсутствие специальной демонстрации техники исполнителей.

В творчестве Баланчина отсутствует сложная нарочито-техничная демонстрация балетного мастерства танцовщиков.

Чайковский в своих произведениях являет миру абсолютный приоритет мысли, идеи произведения и его мелодии над технич-

ностью. Петр Ильич никогда не включает режим запредельной виртуозности в своих произведениях, предпочитая удивлять слушателя другим – красотой формы и содержания.

6. Отсутствие историко-бытовых танцев и национальных вариаций.

В данном случае для Дж. Баланчина – это скорее вынужденное ограничение, вызванное использованием им в своих балетах музыки, созданной не для целого балетного спектакля со всеми его атрибутами. Даже и вовсе не для балетного спектакля созданной. Имеющиеся симфонические и камерные формы просто не подразумевают наличие подобного рода вещей.

7. Предпочтение сольным вариациям коллективного или дуэтного танца.

Дж. Баланчин не отказался полностью от традиционных сольных вариаций главных действующих лиц, но сократил их до минимума как по времени, так и по числу, размыв их границы тем, что эти вариации начинаются и заканчиваются в составе группы исполнителей или дуэте, в отличие от классического исполнения, когда на пустую или заполненную неподвижным мимансом сцену выходит исполнитель вариации и 2-3 минуты танцует в гордом одиночестве – только он и оркестр, после чего обязательны аплодисменты и поклоны. Баланчин разрушил эту традицию, сделав из балетного представления непрерывное действие без остановки музыки на реакцию зала.

Последних три пункта могут показаться отказом от классической балетной структуры спектакля, разработанной Чайковским и примененной им во всех своих балетах – «Щелкунчик», «Спящая красавица» и «Лебединое озеро». Вот уж где зрителю предоставляется возможность увидеть большое количество историко-бытовых танцев и индивидуальных вариаций! Но не стоит забывать, что это специально написанная балетная музыка, созданная в тесном контакте с Петипа и основанная на глубоком понимании особенностей балетного искусства того времени.

То же, чем мог располагать Баланчин, находилось в области симфонических и камерных музыкальных произведений, предназначенных для прослушивания, а не танцевального сопровождения. Поэтому мы с полным правом можем сказать, что так же, как Петипа с Чайковским создали форму классического балета, так и Баланчин с Чайковским создали форму балета неоклассического, основывающегося в том числе и на не только для него предназначенных музыкальных формах.

По словам Вычужановой, «точная передача информации посредством хореографического языка и ее однозначное понимание часто требуют подтверждения словесным текстом (например, либретто балета)»[1]. Некое замещение печатного текста, такое же инородное по отношению к танцу – пантомима, представляющая из себя тот же текст, но закодированный условными позами и жестами, взятыми из языка глухонемых (известные каждому даже любителю балета прижимание рук к груди в области сердца – «я тебя люблю», поднятая вверх рука с двумя пальцами – «клянусь» и т.п.).

Все это – название балета, либретто, пантомима, разъяснения и дискуссии на тему смыслов хореографического действия – не что иное, как вербальные подпорки, подсказки заложенных в балет смыслов, в отношении которых есть опасение их недостаточной четкости и однозначности явленности зрителю. Это создание и использование дополнительного канала передачи информации от творца к зрителю.

Баланчин всего этого старается избегать, активно используя жанр бессюжетных балетов. Очень важно не попасть здесь в еще одну ловушку. Бессюжетность в терминологии Баланчина не означает отсутствие смысла. Этот термин он использует для противопоставления создаваемых им балетов классическим атрибутным формам, когда со сцены рассказывается подробная

[1] Вычужанова Л. Язык хореографического искусства как знаково символическая система // Вестник Башкирского университета, 2009. С. 230–234.

история с конкретными обстоятельствами, отличающаяся от реальной только тем, что слова в ней заменены на пантомиму.

Вместо этого Баланчин закладывает в свои балеты более общие смысловые конструкции, не требующие детального обсуждения конкретных обстоятельств. Но сюжет как таковой все равно остается. Задача хореографа в том, чтобы изложить его на понятном и доступном для любого зрителя хореографическом языке без дополнительных объяснений на языке обычном.

«В балете … надо стараться, чтобы все было просто. И чтобы публика понимала, что происходит. Только надо помнить: то, что было понятно вчера, сегодня уже непонятно. Когда Петипа делал "Эсмеральду", все знали, что такое собор Парижской Богоматери. И не нужно было его показывать – всем было понятно. А теперь нужно все показать и все объяснить, а это уже не балет. Чайковский говорил: ходить в балет из-за сюжета – это все равно как ходить в оперу, чтобы слушать речитативы»[2].

Бессюжетность в устах Баланчина – не более, чем характеристика целостности и самодостаточности хореографического языка. Чем бессюжетность выше, тем меньше в балете внехореографических инструментов, предназначенных для объяснения развивающегося сюжета, переносящегося из области действия, через которое передаются эмоции и чувства, сразу в динамику чувств, заставляющих зрителя непосредственно сопереживать тому, что происходит на сцене.

Музыкальная классика и балетная неоклассика

Стиль Джорджа Баланчина еще при его жизни был назван «неоклассикой», то есть продолжением обновленного классического балета, эпоха которого, казалось, должна была завершиться вместе с уходом со сцены гениального предшественника,

[2] Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Дж. Баланчиным. М.: Независимая газета, 2001. С. 193.

Мариуса Ивановича Петипа, что случилось за год до рождения Георгия Баланчивадзе (1904).

Начало XX века – время становления стиля «модерн», отринувшего традиционные балетные формы. Одно из его имен – «танец будущего», о внутренней сути которого очень точно высказалась его знаменитая созидательница, Айседора Дункан: «Танец будущего, – если обратиться к первоисточнику всякого танца в природе, – это танец далекого прошлого; это танец, который всегда был и вечно останется неизменным»[3]. Вот так определяли его сами создатели. Оказывается, не новая форма, не поиск неизведанного и развитие имеющегося были их задачей, но высшая степень консерватизма, возвращение к первобытным формам: «Движения дикаря, жившего на свободе в теснейшей связи с природой, были непосредственны и прекрасны»[4].

Айседора вместе со своими коллегами полагала, что «Выражение, которое танец нашел себе в балете, где действия всегда внезапно обрываются и в самих себе находят свою смерть, где ни движение, ни поза, ни ритм не рождаются в причинной связи из предыдущего и в свою очередь неспособны дать импульс причинно-следственному действию, – есть выражение дегенерации всего живого. Все движения современной балетной школы – бесплодные движения, ибо они противоестественны, ибо они стремятся создать иллюзию, будто бы для них законы тяготения не существуют»[5].

Классический балет – это фантастический мир невесомых иллюзий, сказка, в которой реальность вторична, а дух – первичен и он становится реальным персонажем балетного спектакля.

Хореография Баланчина – его оппозиция и ответ на растущую популярность модерна, особенно в крайних проявлениях,

---

[3] Дункан А. Танец будущего, М., 1908. С. 6.

[4] Там же. С. 8.

[5] Там же. С. 10.

зародившихся в США и Германии. Это не было явное противостояние и открытая борьба, скорее некое мировоззренческое отторжение надвигающегося отрицания классического танца. «Сказка должна продолжиться!» – говорит он своим творчеством.

Как полагал Гегель, классика создает реальность, совпадающую с понятием прекрасного. Именно поэтому такая реальность может быть нереальной и место ей – на страницах книг, на сцене и в мечтах.

Прекрасное для Гегеля – предельно общая категория искусства. В эстетике ее роль аналогична роли категории бытия в логике. Художественное произведение является произведением искусства лишь постольку, поскольку оно прекрасно. Вне прекрасного нет искусства.

В этой точке сошлись миропонимания двух петербуржцев, один из которых уже сделал все, что мог, а второй только начинал движение в сторону создания своей школы в реальном мире и своих балетов в мире идеальном.

Баланчин использовал музыку Чайковского только последних 17 лет жизни композитора. Петр Ильич умер в далеко не преклонных годах – ему было всего 53 года. Писать же музыку он начал пусть и не так рано, как Моцарт, но вполне молодым человеком: первая опера родилась, когда ему было 27 лет, первая симфония – в 26, романсы и другие вокальные произведения начали появляться с 20-летнего возраста, а первое фортепианное, «Анастасия-вальс», нам подарил аж 14-летний юноша.

Тем не менее, Баланчин начал работать с композитором лишь с того момента, когда тому исполнилось 36 лет и он принес в мир ни много, ни мало, но «Лебединое озеро». И вот с «послелебединым» гением только и началось сотрудничества хореографа. О чем это говорит? Теперь уже сложно дать однозначный ответ, можно лишь предположить, что 29-летний Георгий, к тому времени уже успевший обзавестись семьей, и даже не

единожды, поменявший Петербург на Петроград, затем на Париж, а тот в свою очередь на Нью Йорк, создавший несколько своих балетных проектов, был умным, довольно опытным жителем планеты Земля и искал в музыкальном материале не только красивую мелодию с хорошим ритмом, но и музыку-размышление, способную вести беседу с будущим слушателем-зрителем.

Ему был нужен мудрый собеседник, партнер, друг, почти ровесник, но вместе с тем старший товарищ и наставник. Таковым мог быть и стал Петр Ильич Чайковский.

Иначе как можно объяснить рассказ Баланчина Соломону Волкову: «Когда я работал и видел – что-то получается, я чувствовал, что это Чайковский мне помог. Или же он говорил – "не надо!"… Один, без помощи Чайковского, я не справился бы»[6].

Еще один факт, позволяющий судить о месте Чайковского в творчестве разных хореографов даже схожих по стилистике и хореографическому языку. На фестивале 1981 года 63-летний Джером Роббинс представил свой первый балет на музыку Чайковского, у Баланчина же к этому времени их накопилось более 12. Почему «более», а не точно? Дело в том, что великий хореограф имел обыкновение заново переделывать некоторые свои работы, как, например «Бриллианты», «Серенада» или «Моцартиана», кардинально отличавшиеся в разных своих редакциях до степени полного неузнавания.

Так и сложился этот удивительный творческий коллектив – Баланчин плюс Чайковский, создавший столько прекрасных балетов.

Баланчин рано, очень рано подобрал ключ к людским душам. В этом ему помогла, как часто бывает, нужда, заставившая 18-летнего юношу заниматься таперством – музыкальным сопровождением немого кино. Другого тогда не было. Для того, чтобы заработать себе на пропитание, он импровизировал на фортепиано во время сеансов. И вот тут-то и открылось, что

---

[6] Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Дж. Баланчиным. М.: Независимая газета, 2001. С. 215.

«при помощи быстро освоенных приёмов зловещих тремоло, аккордов-выстрелов, сладостных водянистых мелодий томления он сам мог нагнетать или ослаблять напряжение в зрительном зале. И находясь изо дня в день в зале кинотеатра, он понял, он просто не мог не понять, что широкая публика в подавляющем большинстве удивительно постоянна в своих жанровых и эмоциональных пристрастиях»[7]. Это было зарождение понимания механики управления зрительскими эмоциями, на основании чего и строился хореографический язык Дж. Баланчина, главное предназначение которого – передача зрительному залу нужных хореографу эмоций и чувств.

Далее мы остановимся на двух историях, двух балетах, попытка понять которые поможет в раскрытии смыслов всех остальных.

1960 г. Па де де на музыку из «Лебединого озера»

Сейчас этот балет более известен как «Па де де Чайковского», но в далеком 1877 году его музыка была частью «Лебединого озера», правда совсем недолго, зато вполне себе скандально.

История показательна и характерна для театрального мира. После, как сейчас бы сказали, мировой премьеры в Большом театре Москвы и в хореографии совсем не Петипа, а Юлиуса Райзингера, тогдашняя прима не согласилась с предложенной трактовкой и уехала к Мариусу Ивановичу в Санкт-Петербург за помощью. Тот, не долго думая, взял, и заменил не понравившуюся ей часть на… музыку Минкуса, что в свою очередь расстроило Петра Ильича. Раздумья опять не были долгими, и Петр Ильич в борьбе за авторскую чистоту переписал требуемое па де де Минкуса своими нотами, сохранив при этом его структуру.

---

[7] Левенков О. Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 29.

Далее это па де де исчезло из партитуры «Лебединого озера» и затерялось в архивах Большого театра для того, чтобы быть найденным в 1953 году Баланчиным, испрошенным к исполнению и наконец – зафиксированным в видеозаписях и мировой культуре в качестве постановки Джорджа Баланчина[9].

Это короткий восьмиминутный номер описывается самим New York City Ballet как «показ балетной храбрости и техники»[10]. Для не слишком погруженного в балетные премудрости зрителя в нем нет ничего, напрямую связывающего его с «Лебединым озером». Баланчин убрал все «лебединые» атрибуты – декорации, пачку, костюм принца, оставив лишь легкий намек на благородство происхождения покроем рубашки партнера балерины. При этом он сохранил все танцевальные элементы классического па де де, что привело в итоге к созданию прекрасного концертного номера.

Задача, которую решают исполнители, непроста: надо за секунды достичь таких эмоциональных высот, к которым в обычном спектакле главные действующие лица идут час немалым составом исполнителей в специальных костюмах и в окружении декораций, неспешно рассказывая зрителю свою историю.

Здесь же нет предыстории. Чувства должны появиться сразу из ниоткуда. Все, чем располагает хореограф – это движения двух тел под музыку на пустой сцене. Все, что у него есть – его хореографический язык, который должен быть понятен зрителю.

Этот номер можно смотреть не только в зале. Он впечатляет и с экрана компьютера. Исполнителей много, сохранилась даже запись с Барышниковым[11]. Но сколько исполнителей – столько прочтений и интерпретаций, поэтому смотреть надо всех.

---

[9] Tchaikovsky Pas de Deux – New York City Ballet. URL: https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/tschaikovsky-pas-de-deux/ (Дата обращения: 5.05.2021).

[10] Там же.

[11] Михаил Барышников и Патрисия МакБрайд. Па-де-де на музыку П.И. Чайковского [Видеозапись] URL: https://youtu.be/JHJEE0bsmIo (Дата обращения: 19.05.2021).

1967 г. «Бриллианты» /Симфония № 3 ре мажор, соч. 29/

Самый, наверное, загадочный и эзотерический балет Баланчина появился на сцене The New York State Theater в апреле 1967 года. Сюжет его настолько глубоко аллегоричен, уходя корнями в безмолвную старину, что даже для поверхностного анализа потребуются многие страницы. «Бриллианты» – третья часть балета «Драгоценности».

1. Зеленая – «Изумруды» на музыку Габриэля Форе («Пеллеас и Мелизанда»; «Шейлок»).

2. Красная – «Рубины» на музыку Игоря Стравинского (Каприччио для фортепиано с оркестром).

3. Объединяющая белая – «Бриллианты» на музыку Петра Чайковского (Третья симфония, II, III, IV и V части).

Все части связаны вместе единой смысловой нитью и рассмотрение их по отдельности было бы непростительным упрощением и уплощением итогового понимания.

Балет сложен и философичен, но мистер Би не желает отказываться от своего кредо хореографа чистого танца и разбавить его простым человеческим языком. Нет, дорогой зритель, говорит он, тебе надо поработать самому. Чем сложнее загадки, тем радостнее будут разгадки. А для того, чтобы лишить нас последних сомнений в том, что подсказок не будет, он рассказывает несколько смешных историй на тему «как я придумал этот балет», напоминающих школьное сочинение «как я провел этим летом».

В одном месте он заявляет, что этот балет якобы о драгоценных камнях, которые он увидел в магазине своего знакомого и ехидничает «я ведь грузин, я люблю красоту!», в другом отвечает на вопрос «а о чем эта часть?» – «о двадцати минутах танца». Множество подобного рода слухов были подхвачены журналистской братией, что интересно, в основном на русском языке, размножены и разнесены по интернету. Однако, вряд ли им стоит верить больше, чем директору Фонда Баланчина Нэн-

си Рейнольдс, написавшей в своем монументальном труде «The ballet had nothing to do with jewels. The dancers are just dressed like jewels» – «Балет не имел ничего общего с драгоценностями. Танцоры просто одеты как драгоценности»[12].

Мы в данной работе не нарушим традиции мастера и не станем публично раскрывать его тайну, с которой, по его замыслу, каждый зритель должен разобраться самостоятельно, без грубого вмешательства человеческого небалетного языка.

Намекнем лишь, что подготовке роли с первой исполнительницей «Бриллиантов», Сьюзен Фаррелл[13], предшествовали не просто длительные разговоры о смысле будущего балета, но даже специальное путешествие в одну из европейских стран… Но это отдельная история, требующая своего большого рассказа.

***

Музыка, как и хореография, была для Баланчина исходным материалом художника. Он как глину брал её столько, сколько считал нужным и делал то, что ему нравилось и что он умел. Правда, в отличие от глины, Георгий Мелитонович никогда не позволял своим балетам затвердеть и приобрести окончательную, незыблемую форму, таковыми они стали лишь после его смерти, остановившей поиск смыслов бытия и всё, что нам остается, нет, мы просто должны – попытаться услышать и понять их.

---

[12] Nancy Reynolds. Repertory in Review. New York: Dial Press, 1977. P. 247.

[13] Choreography by Balanchine. Diamonds [Видеозапись] URL: https://youtu.be/5WOwWjwm-QY (Дата обращения: 3.05.2021).

Полина ВОЛКОВА
Магистратура, II курс.
Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство».
Профиль «Теория и история хореографического искусства»
Педагог Л. И. Абызова,
кандидат искусствоведения, профессор каф. балетоведения

ТВОРЧЕСКАЯ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ П. А. ГУСЕВА В 1966–1987 ГОДАХ

Петр Андреевич Гусев

С середины 1960-х годов Петр Андреевич Гусев начал активно выступать в печати на тему сохранения балетов классического наследия. Впервые к ней он обращается в 1966 году в статье «Понимать, любить и ценить шедевры!»[1], где обозначает проблемы, возникшие с классическим балетным наследием, старается обосновать их и, по возможности, предложить варианты решения.

Первое направление, предложенное Гусевым, – изучение наследия. В пример ставятся безукоризненные «подделки»[2] М. Петипа в балетах «Корсар» и «Эсмеральда», неотделимые от хореографического языка Ж. Перро. В последствии, Ф. Лопухов, редактируя спектакли Петипа, вносил настолько филигранные изменения, что отличить подлинник от переделки было затруднительно даже экспертам. «Это – следствие скрупулезного изучения балетмейстерами работ своих предшественников»[3].

Гусев, будучи практиком реставрации, считал, что в отечественном балетном театре единственный верный способ передачи хореографии – от артиста к артисту, «из ног в ноги». Но в процессе восстановления артисты могут забывать или искажать сведения о танцевальном номере, в их интерпретациях могут появляться неточности. Настоящий балетмейстер, берущийся восстанавливать спектакль, обязан быть знатоком наследия, использовать все доступные материалы.

Гусев ставил равенство между хореографическим текстом и танцевальным содержанием отдельных номеров спектакля (т.е. хореографической лексикой)[4]. Именно в хореографии тан-

---

[1] Гусев П. Понимать, любить и ценить шедевры! // Советская культура. 1966. С. 3.

[2] Гусев пользуется термином «подделки» с положительной коннотацией. Подделки – доработки. Пример: «Подделки Петипа в “Корсаре” неотделимы от Перро». Далее этот термин будет употребляться в коннотации Гусева.

[3] Гусев П. Понимать, любить и ценить шедевры! // Советская культура. 1966. С. 3.

[4] Гусев П. Понимать, любить и ценить шедевры! // Советская культура, 1966. С. 3.

цевальных номеров Гусев видел «первооснову балетного спектакля и для возобновления, и для истории, и для изучения»[5], и, обладая прекрасными режиссерскими способностями, при восстановлении балетов где-то достраивал мизансцены, а где-то перегруппировывал фрагменты, сохраняя линию развития сюжета. Спектакль, «не будучи записан, существует только в исполнении актеров»[6], и отсюда Гусев выходит на проблему соавторства балетмейстера и артистов. Сочинение спектакля без учета возможностей артистов «приводит к провалу»[7], «хореография не сочиняется, как музыка, безотносительно к конкретному интерпретатору»[8] – писал Гусев.

В статье приводится формула: «наследие надо сохранять неприкосновенным, заменяя лишь то, что явно устарело и мешает современному зрителю правильно воспринимать классическое произведение»[9]. Приводя все к общему знаменателю, Гусев рушит иллюзию ясности этой формулы, так как у каждого «реставратора свое понимание устарелости»[10]. Автор выходит на проблему ценности хореографии в балетном спектакле, уделяя внимание двум балетам– «Спящей красавице» и «Лебединому озеру». С течением времени эти произведения подверглись массам переделок, иногда необходимым ради продления их сценической жизни, иногда вовсе неоправданным[11]. Гусев признает, что нововведения, поставленные в «духе Петипа», оживили спектакли, сделали их современными, но они не свелись только к сокращению длиннот. Редакторы покушались на авторскую хореографию, искажая танцевальные номера. Иного мнения Гу-

---

[5] Гусев П. Понимать, любить и ценить шедевры! // Советская культура, 1966. С. 3.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] Там же.

[9] Там же.

[10] Там же.

[11] Там же.

сев придерживается в отношении балета «Щелкунчик», успешное сценическое воплощение которого еще не было найдено.

С большой надеждой он ждал нового воплощения Юрием Григоровичем великой музыки П.И. Чайковского на сцене Большого театра. Гусев мечтал: «Я вижу балетный спектакль – содержательный, волнующий, рассказанный целиком средствами выразительного танца без каких бы то ни было пантомимных связок между отдельными танцевальными номерами»[12].

Гусеву была заказана статья на премьеру «Щелкунчика»[13]. В балете Петипа-Иванова он принимал участие еще учеником, затем исполнял заглавную партию в постановке Лопухова, танцевал в сочинении Вайнонена. Это сделало его очевидцем трансформации интерпретаций великой музыки Чайковского. Григорович, в отличие от предшественников, вскрывает музыкальные купюры, в чем Петр Андреевич видел некоторый просчет. Особенно проявилось это во втором акте, где балетмейстер завершил дивертисмент игрушек общим танцевальным номером: «Длинновато, скучновато и вовсе не в стиле Григоровича»[14]. Утомительной показалась и вариация Феи Драже, также поставленная без сокращений.

Несмотря на недочеты, общее впечатление от новой версии – восторг. «Я старый, умудренный профессионал, чего только не видевший на своем веку, превратился в зрителя, доверчиво и радостно идущего за авторами»[15]. Григорович создал спектакль по-детски искренний и увлекательный, порой казавшийся импровизацией. Гусев поддерживает решение Григоровича, прервавшего традиции исполнения первой картины детьми. По мнению автора, возможности детей годами ограничивали выдумку пластического решения действия, «картина активного, бурного веселья не получалась»[16].

---

[12] Гусев П. Что нам мешает // Литературная газета. 1940. 13 окт. С. 5.

[13] Гусев П. Новый «Щелкунчик» // Советская музыка. 1966. №7. С. 68-78.

[14] Там же. С. 76.

[15] Там же. С. 70.

[16] Гусев П. Новый «Щелкунчик» // Советская музыка. 1966. №7. С. 71.

Действие первого акта поразило ветерана сцены до глубины души. В начале статьи он описывает великолепные образы, созданные Григоровичем: Дроссельмейра, поднятого до образа «сказочного мага»[17], и Щелкунчика, получившего живое воплощение. «До Григоровича Щелкунчик – кукла – и был бутафорской куклой. … Заведенный Щелкунчик танцует, хоть и автоматически, но ловко, смело…»[18].

Симфоническая картина «Снежинки» поставлена в духе «белого балета», где идет продолжение рассказа о судьбе героев. «Очень искусно вводит Григорович Машу и Щелкунчика в танцевальную ткань вальса. Он отдает им самую сердечную музыкальную тему – хор детских голосов»[19]. Творчество Григоровича абсолютно современно, но в то же время, традиционно. Для Гусева важно доказать, что любовью к классическому танцу пропитано все сочинение балетмейстера, проникающего в саму суть классики – ее лирическую и бравурную природу.

Дивертисмент второго акта – «ахиллесова пята “Щелкунчика”»[20]. В рассказе о куклах, Гусев ненароком проводит параллели с хореографическими шедеврами прошлого, доказывая преемственность традиции. Испанский – поставлен на виртуозных движениях классики, Восточный – в духе буддийских статуэток, Китайский – находится в родстве с предыдущими версиями Иванова и Вайнонена, Танец пастушков – напоминает танец с лентой из «Тщетной предосторожности». Трепак выпал из поля внимания Гусева, ибо «стоит зазвучать музыке трепака, как перед глазами возникают буффоны Иванова и ничто пока рядом с ними встать не может»[21].

Анализируя постановку «Розового вальса», Гусев отмечал, что канделябры сковывали танцовщиков, а внимание постанов-

---

[17] Гусев П. Новый «Щелкунчик» // Советская музыка. 1966. №7. С. 72.

[18] Там же.

[19] Там же. С. 73.

[20] Там же. С. 74.

[21] Гусев П. Новый «Щелкунчик» // Советская музыка. 1966. № 7. С. 76.

щика было приковано к сочинению «красивых и разнообразных положений для аксессуара»[22]. В то же время Петр Андреевич считал, что «свечи играют сюжетную роль в следующей сцене [Большое адажио – П.В.], где этот прием не просто оправдан, а является находкой»[23]. В конце статьи Гусев дал небольшие портреты танцовщиков Н. Сорокиной, В. Васильева, М. Лавровского.

В 1966 году прошел третий семинар[24] балетмейстеров, педагогов, критиков и теоретиков балета, организованный при поддержке Министерства культуры СССР и ВТО[25]. Пускаясь в рассуждение в статье «Балеты-семинары-сомнения…»[26], посвященной состоянию современного балета, Гусев выходит на проблему воспитания молодых хореографов. Этот процесс «тормозится тем, что каждое десятилетие мы теряем, то, что находим, и изобретаем заново»[27]. Тенденция тормозит развитие балетмейстерской мысли, мешает учиться на примерах прошлых лет.

В 1960-х появилось поколение хореографов, вернувших права танцу, отобранные в эпоху драмбалета. С одной стороны, это радует Петра Андреевича, с другой – он видит некоторую скудность новых постановок. «Часто делаем умно, ново, индивидуально и редко увлекательно! Не верим простоте, боимся откровенной радости, ищем где-то мимо природы танца»[28]. А эту «природу» Гусев видел в постановках старых мастеров.

В статье появляется первый призыв к унификации редакций в отечественных театрах, «учитывая сегодняшний интерес к классическим русским балетам за рубежом»[29]. Балетмей-

---

[22] Гусев П. Новый «Щелкунчик» // Советская музыка. 1966. № 7. С. 76.

[23] Там же. С. 77.

[24] Проходит ежегодно с 1964 г. Первый в Москве, второй в Ленинграде.

[25] Всероссийское театральное общество.

[26] Гусев П. Балеты-семинары-сомнения… // Театр. 1966. С. 23-30.

[27] Там же. С. 29.

[28] Там же. С. 27.

[29] Гусев П. Балеты-семинары-сомнения… // Театр. 1966. С. 27.

стер видит, как искажается хореография старинных балетов. Он признается, что сам «варварски» относился к произведениям прошлого. В 1950-е Гусев создал новую редакцию балета А. Адана «Корсар» для МАЛЕГОТа, изменив режиссуру спектакля. Сцену кораблекрушения перенесли в первый акт[30], была убрана картина «Оживленный сад»[31] и много мелких подделок, чтобы действие балета было более логичным и понятным зрителю. Многие переделки были оправданы, даже необходимы, но «Оживленный сад» Гусев вернул[32] при постановке в Новосибирске (1963), так как понимал ценность этого прекрасного классического ансамбля.

Видел Гусев проблему и в оформлении современных балетов. Художники сцены часто, впадая в крайности, доводят «условность и лаконизм … до загадочного ребуса»[33]. Все оформление должно быть подчинено выгодному показу артиста, «ибо идея и содержание спектакля передаются прежде всего … через человеческое тело, движущееся в пространстве»[34]. Тенденцией конца 1960-х стало обеднение зрелищной стороны спектакля. Новомодные конструкции и костюмы – трико и купальник – стали трафаретом, бездумно используемым молодыми балетмейстерами. Гусев выступал против подобного подхода и ставил в пример С. Вирсаладзе, понимающего потребности хореографа, особенности жанра и музыкальной драматургии.

В середине 1966 года Гусев стал заведующим балетмейстерской кафедрой Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Воспитание нового поколения балетмейстеров – первостепенная задача нового руководителя. Молодые должны учиться у классиков хореографии, понимать, как развивалась их

---

[30] Согласно информации докладной записки из архива Михайловского театра (МАЛЕГОТ).

[31] Гусев П. Балеты-семинары-сомнения… // Театр. 1966. С. 29.

[32] Там же.

[33] Там же. С. 30.

[34] Там же.

мысль, воплощать собственные идеи, созвучные новой эпохе, используя накопленный веками опыт предшественников. Этому вопросу посвящена статья «Кто такой балетмейстер?»[35].

Зарубежные гастроли Кировского и Большого театров не только открыли достижения отечественного искусства миру, но и позволили представителям нашего балета познакомиться с достижениями Запада, в частности, с творчеством Дж. Баланчина, художественная концепция которого была созвучна поискам молодых советских хореографов[36].

К концу 1960-х Гусев выявляет проблемы, связанные с проникновением западных тенденций в творчество советских балетмейстеров, начавших копировать «формально современную манеру сочинения танца»[37]. Развитие традиции балета заключается в обращении к классическому искусству танца, и Гусев считает, что западные балетмейстеры рано или поздно уйдут от модерна. В статье он призывает отечественных творцов сменить угол зрения на произведения западных коллег, найти в них зерно «современного мироощущения»[38], смелое использование традиции и обратить внимание на ультрасложную технику, служащую созданию образных пластических характеристик.

Воспитание творцов необходимого склада ума и таланта, смелого, профессионально разбирающегося в искусстве и драматургии – почти невозможно. Усугубляется положение тем, что институты, занимающиеся подготовкой балетмейстеров – ГИТИС и Ленинградская консерватория, недостаточно жестко

---

[35] Гусев П. Кто такой балетмейстер? // Советская культура. 1967. 21 янв. С. 3, 4.

[36] Алексидзе Г. Некоторые размышления о хореографическом симфонизме // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 2006.№ 16. С. 141–145; Гаевский В. Хрустальный дворец // Театр. 1990. № 17. С. 12; Комлева Г. Школа Д. Баланчина и традиция // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 27– 30.

[37] Гусев П. Кто такой балетмейстер? // Советская культура. 1967. 21 янв. С. 3.

[38] Там же.

ведут отбор, отчего «попадают профессионально малограмотные и малоопытные люди, порой вовсе неспособные к сложнейшему балетмейстерскому творчеству»[39]. Превосходные артисты балета, имеющие талант к сочинительству, учиться не идут, осознавая, что руководство театра и так закажет постановку. Студентам учебные заведения дают хорошие знания, но им негде практиковаться. Выход из ситуации – создание учебного театра в заведениях, где готовят балетмейстеров[40].

В той же статье[41] затронута тема сохранения балетного наследия. Ветераны сцены уходят, а с ними умирает и шанс восстановить подлинную хореографию, если ее не зафиксировать. Может сложиться впечатление, что кинофиксация балетов совсем не производилась в 1960-х. Разумеется, это не так. Создавались киноверсии балетов с элементами монтажа, записывались телебалеты, фрагменты из концертных выступлений. Запись балетов, в которую интегрировали элементы художественного языка кино, является неполноценной фиксацией спектакля. Подобные съемки могли проводиться в небольших павильонах, куда не помещались требуемое для сцены количество артистов, декорации. Делались музыкальные и хореографические купюры. Это искажало восприятие спектакля. Были случаи, когда записывали и транслировали балеты со сцены, но и они не передавали всего происходящего с абсолютной точностью. Выделяли солистов, а танцы кордебалета отходили на второй план. Видя проблему, П. Гусев призывал снимать просто: «без попыток создать художественное киновоспроизведение»[42].

Гусев не забывал о культурной жизни. В 1965 году в Ленинграде начал работу Фестиваль искусств «Белые ночи». Два первых посвящались советским композиторам – С.С. Прокофьеву

---

[39] Гусев П. Кто такой балетмейстер? // Советская культура. 1967. 21 янв. С. 3, 4.

[40] Там же. С. 4.

[41] Там же.

[42] Там же.

и Д.Д. Шостаковичу. В 1967 настала пора фестиваля балетного искусства. С 21 по 29 июня лучшие театры страны приехали в Ленинград. На страницах журнала «Театральный Ленинград» сохранились высказывания[43] мастеров танцевального искусства СССР, среди них был П.А. Гусев. Советский балет богат не только классическими постановками, но и постановками современными, именно их, как считал Гусев, нужно показывать на фестивале. Здесь же балетмейстер рассказывал о [Ленинградском] Камерном балете, о его перспективах на будущее.

В 1967 году П.А. Гусев получил в руководство труппу, состоящую из выпускников Ленинградского хореографического училища, не попавших в театры. «Наша труппа состоит из 36 артистов … Портативность нашей труппы дает нам возможность познакомить самые широкие массы зрителей с шедеврами советской и классической камерной музыки, с хореографическими миниатюрами, поставленными крупнейшими русскими балетмейстерами»[44].

В феврале 1969 года состоялся первый большой концерт труппы в ленинградском Большом концертом зале «Октябрьский». Гусев в интервью газете «Вечерний Ленинград» рассказал о предстоящей премьере: «Репертуар коллектива составляют одноактные балеты на музыку советских композиторов, а также классические балеты, пользовавшиеся когда-то большой популярностью, но в наше время почти забытые. Мы подготовили три программы: сейчас работаем над спектаклем “Забытые шедевры Петипа”»[45]. В 1969 году Гусев отдал труппу в руки Леониду Якобсону, позже коллектив получит название «Хореографические миниатюры».

---

[43] Гусев П. Фестиваль искусств «Белые ночи» // Театральный Ленинград. 1967. № 2. С. 9.

[44] Сергеева Н. Планы, надежды…: интервью с П.А. Гусевым // Советская культура. 1967. 31 авг. С. 2.

[45] Ленинградский камерный балет: интервью с П.А. Гусевым // Вечерний Ленинград. 1969. № 43. С. 3.

В 1969 году состоялся I Международный конкурс артистов балета. «Нет сомнений, что в Москву приехали лучшие из лучших среди балетной молодежи мира. Трудно быть лучшим, балет – это годы труда и отказа от многих радостей жизни ради искусства. А оно бескомпромиссно и жестоко мстит за слабости»[46] – вспоминал Петр Андреевич. Среди жюри был Арнольд Хаскел, английский историк балета. На страницах печати запечатлен его диалог[47] с П.А. Гусевым, где обсуждались вопросы балетмейстерского образования в своих странах. По утверждению Хаскела, в обучение артистов балета в школе хотят включить курсы хореографов, вести которые предложили Л. Мясину. Сначала общий курс должны пройти все ученики, а позже выбрать подходящих для профессиональной подготовки. Гусев заметил, что подобное было в его ученические годы, когда каждый выпускник должен был представить номер собственного сочинения.

В 1970 году вышла статья Гусева «Размышления о балетном классическом наследии»[48], посвященная новой редакции «Лебединого озера» Ю. Григоровича в Большом театре (1969). Позже эта статья была продублирована в сборнике «Большой театр СССР. Сезон 1969 – 1970»[49]. В Москве шла постановка «Лебединого озера» в сборном варианте А. Горского «со многими чуждыми добавлениями и изменениями»[50].

Гусев считал, что гений Григоровича справится с осуществлением нового хореографического прочтения знаменитой пар-

---

[46] Гусев П. Учиться друг у друга // Советская культура. 1969. 14 июня. С. 3.

[47] Беседа Арнольда Хаскела и Петра Гусева // Театр. 1969 г. № 10. С. 134, 135.

[48] Гусев П. Размышления о балетном классическом наследии // Советская культура. 1970. С. 3.

[49] Гусев П. Размышления о балетном классическом наследии // Большой театр СССР. Сезон 1969–1970. М.: Советский композитор, 1973. С. 53–57.

[50] Гусев П. Размышления о балетном классическом наследии // Советская культура. 1970. С. 3.

титуры. «И, может быть, мы впервые увидели бы образы, вдохновившие Чайковского и прямо вычитанные из его музыки»[51], но балетмейстер остался в русле романтического балета, и переделал спектакль Петипа-Иванова, выводя его на более высокий уровень осмысления. «Новая постановка не идет ни в какое сравнение со старым "Лебединым озером" Большого театра. Ее эстетический принцип, драматургия, образы, хореография – все современно»[52].

Григорович не переделывал сценарий, как это делали в 1930-е годы, обытовляя действие, а следовал за музыкальной драматургией, старался вернуться к первоначальному замыслу П. Чайковского, пользовался средствами действенного, образного танца[53]. При этом, балетмейстер бережно сохраняет все лучшее, что было создано Петипа, Ивановым и Горским. «Одна из особенностей художественного метода Григоровича – в умении творчески использовать накопленный до него опыт, в умении обобщать поиски и на основе имеющихся знаний открывать новое»[54].

Сложно быть ярым консерватором человеку, который всю жизнь был на передовой поисков в хореографии, поддерживал молодежь, видел смысл в развитии и пересмотре эстетических ценностей с позиций современности. Поэтому так важно понять П. Гусева, ступившего на путь защиты хореографического языка Григоровича. Григорович – это гений, талант его неоспорим, он имеет тот уровень пиетета и вкуса, который позволяет изменять хореографию и оформление. Подобной привилегией обладал и В. Бурмейстер. Их талант способен «осуществить новую концепцию на более высоком художественном уровне»[55],

---

[51] Гусев П. Размышления о балетном классическом наследии // Советская культура. 1970. С. 3.

[52] Там же.

[53] Там же.

[54] Демидов А. Лебединое озеро. М.: Искусство, 1985. С. 312.

[55] Гусев П. Размышления о балетном классическом наследии // Советская культура, 1970. С. 3

в отличие от посредственных хореографов, создавших волну «бесталанных подражаний»[56]. Гусев считал, что новая редакция не свелась к переделке частностей, как это было у «бесталанных подражателей», приводя в пример «Гранд-Опера», где была изменена «Коппелия», в которой «действие иногда принимает характер дешевого ревю. И самое слабое – хореография, с эклектичными попытками "осовременить" классический танец»[57].

Гусев не обходил вниманием балет в регионах. В статье «Добрый вклад»[58] он анализировал состояние татарского балета, где большую проблему составляли скудный репертуар театра и низкий уровень исполнительского мастерства. В пример приводится «Шопениана», где, несмотря на хорошую работу постановщика Н.Д. Юлтыевой, исполнителям не достает «правильного понимания эмоциональной задачи»[59]. Отдельную настороженность П.А. Гусев проявлял в отношении «Шурале», находящемуся в удручающем состоянии, и советовал руководству взяться за доработку достояния татарского балета.

В 1971 году специально для сборника «Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи» Гусев поделился своими взглядами на восстановление хореографии прошлого. Он видел дореволюционные балеты, учеником принимал в них участие. «Я впервые танцевал вальс [в балете «Спящая красавица» П.В.] еще учеником в 1919 году. Репетиторами были А. Ширяев, А. Монахов, Л. Леонтьев, В. Пономарев – люди, не способные тронуть творения Петипа. Для них Петипа – святыня»[60]. Небольшая статья Гусева может служить подспорьем для ба-

---

[56] Гусев П. Размышления о балетном классическом наследии // Советская культура, 1970. С. 3.

[57] Там же.

[58] Гусев П. Добрый вклад // Советская Татария. 1970. 18 окт. С. 3.

[59] Там же.

[60] Гусев П. Заметки о хореографии «Спящей красавицы» // Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство. 1971. С. 302.

летмейстеров и репетиторов, берущихся за работу со «Спящей красавицей».

В феврале 1972 года состоялся II Всесоюзный конкурс балетмейстеров и артистов балета. Будучи членом жюри, П.А. Гусев обращал внимание на недостаток квалифицированных постановщиков в СССР[61]. Среди достоинств представленных работ он указывал на соединение национальных движений с классическим танцем и преемственность традиций; при этом отмечал проблемы с подбором и интерпретацией музыкального материала. Конкурс артистов балета «со всей очевидностью показал, что мы обладаем хорошо обученными и одаренными резервами. И думаю, что будущее нашего балета в исполнительском плане тревог не вызывает»[62]. Итоги конкурса он подвел в газете «Вечерний Ленинград» в статье «Языком танца – о современности»[63], где уделил внимание только конкурсу балетмейстеров: «Жюри пришлось увидеть и серые, беспомощные, малопрофессиональные композиции, ничем не оправданные, нарочито некрасивые позы и движения, нарушающие эстетические нормы советского искусства. … некоторые постановщики танцев чрезмерно увлекаются ультрамодными, модернистскими веяниями»[64].

В статье «Три конкурса балета»[65] Гусев сделал практические выводы по ряду проблем советского балета: смотр хореографических училищ в январе 1972 года в Киеве показал, «что грани между столичными и периферийными училищами постепенно стираются»[66]. Этому способствуют разработки в области мето-

---

[61] Гусев П. Торжество балетной юности: К итогам Всесоюзного конкурса балетмейстеров и артистов балета // Советская культура. 1972. 5 фев. С. 2–3.

[62] Там же. С. 3.

[63] Гусев П. Языком танца – о современности // Вечерний Ленинград. 1972. 17 фев. С. 3.

[64] Там же.

[65] Гусев П. Три конкурса балета // Театр. 1972. №6. С. 59–75.

[66] Там же. С. 59.

дики классического танца во многих училищах страны. «Танцевальное мастерство сегодняшней рядовой солистки равноценно мастерству прима-балерины 20-х годов»[67] – утверждал П.А. Гусев. Свой педагогический дар продемонстрировал на смотре П. Пестов, который «дал образец открытого урока, без “показухи” и ненужной “театрализации”»[68], уделив особое внимание мелким техническим движениям.

В концертной программе киевского училища Гусев отметил два номера: первый, на музыку Мендельсона, в постановке В. Денисенко, второй – дуэт «Журавли» Г. Майорова. Постановка Б. Эйфмана для ЛАХУ «Блестящий дивертисмент» явила странное для П.А. Гусева сочетание неклассических па с традиционным балетным костюмом – пачкой, однако это нисколько не умалило хореографической новизны номера.

В статье Гусев поднимал вопрос о пересмотре учебного плана для учащихся хореографических училищ в соответствии со спецификой профессии. «По-видимому, надо просить ученых социологов, Академию педагогических наук изучить эту проблему, помочь нам на строго научной основе выработать такой специфический учебный план и программы, которые бы, не пытаясь объять необъятное, обеспечил и высокий профессионализм, и значительное улучшение гуманитарного образования»[69]. Гусев размышлял о создании хореографического вуза с «исполнительским, педагогическим, репетиторским, балетмейстерским и историко-теоретическим отделениями»[70], способного объединить разрозненные усилия теоретиков и практиков. Отмечал «застой» в совершенствовании методики преподавания народного танца. Увлечение технической стороной настолько стерло границы национальных особенностей,

---

[67] Гусев П. Три конкурса балета // Театр. 1972. №6. С. 59.

[68] Там же. С. 61.

[69] Там же. С. 64.

[70] Гусев П.А. Три конкурса балета // Театр. 1972. № 6. С. 65–67.

что стало «невозможно отличить, где украинцы, где казахи, где русские, где узбеки»[71].

Продолжая следить за подготовкой балетных кадров, Гусев присутствовал на всех смотрах хореографических училищ. В 1972 году после очередного показа, Петр Андреевич в статье «В идеале – высшее?»[72] снова говорит о необходимости создания учреждения высшего образования на базе хореографического училища.

В преддверии II Международного конкурса артистов балета в Москве в 1973 году Гусев в журнале «Театр»[73] писал о творчестве Л. Семеняки. Он вспоминал ее участие в I Международном конкурсе артистов балета в Москве (1969), где она получила бронзовую медаль и запомнилась сочетанием «детского очарования с подлинным мастерством, профессионализмом взрослой танцовщицы»[74]. В 1972 году Семеняка получила бронзовую медаль на Международном конкурсе артистов балета в Варне. Гусев негодует: «Кто подбирал ей репертуар для выступления в Варне? Семеняка выступила там слабее своих возможностей»[75]. Ко II Международному конкурсу артистов балета в Москве Л. Семеняка – солистка Большого театра, исполнившая партию Одетты/Одиллии в «Лебедином озере». Гусев видел в артистке лирико-комедийное дарование с перспективой партий в балетах «Тщетная предосторожность», «Коппелия», «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Золушка», «Лауренсия». Но тогда Семеняка не обладала талантом универсальной балерины. «От правильного выбора репертуара, от правильного и мудрого обучения новым партиям, от работы с педагогом-репетитором зависит очень многое в судьбе этой танцовщицы. А мы все от нее очень многого и ждем…»[76].

---

[71] Гусев П.А. Три конкурса балета // Театр. 1972. № 6. С. 64.

[72] Гусев П. В идеале – высшее? // Смена. 1972. 5 июля. С. 4.

[73] Гусев П. Людмила Семеняка // Театр. 1973. № 1. С. 31, 32.

[74] Там же.

[75] Там же. С. 31.

[76] Там же. С. 31, 32.

В другой статье ко II Международному конкурсу артистов балета в Москве П.А. Гусев отмечал совершенствование выразительных средств классического танца за счет внесения в него иных пластических систем, а также развитие современной хореографии, которая все дальше удаляется от «антиэстетических излишеств»[77].

В 1973 году Гусев в статье «Традиции и новаторство»[78] оценивал состояние балета к началу 1970-х годов. Среди основных проблем указывается нехватка интересных сюжетов о современности, что вынуждает хореографов обращаться к литературным источникам или создавать бессюжетные произведения. Большую тревогу у автора вызывает бессодержательность постановок: «современный танец пришел к догмам что-то уж слишком быстро – постоянные повторы банальных, приевшихся приемов»[79]. Балетмейстеры перегружают спектакли «полунамеками», пытаясь убедить зрителей, что «за бессмысленностью – философские глубины и интеллектуализм»[80]. Гусев не пытался «перекрыть кислород» новаторским веяниям, «если воплощение убедительно, вопрос о правомерности использования средств попросту отпадет»[81].

Вторая часть статьи посвящена балетному наследию. «Когда мы говорим о наследии, то имеем в виду не сюжеты, не музыку, а хореографический текст, танцы»[82]. В основе концепции автора лежит идея о преемственности традиции, использования опыта мастеров прошлого для воспитания в современных хореографах чувства ответственности, требовательности и хорошего вкуса[83].

---

[77] Участников конкурса приветствуют // Советская культура. 1973, 8 июня. С. 5.

[78] Гусев П. Традиции и новаторство // Советская культура. 1973. 6 марта. С. 4.

[79] Там же.

[80] Там же.

[81] Там же.

[82] Там же.

[83] Там же.

«Не представляю себе музыканта, которого консерватория не обязывала бы изучать классическую музыку, как кладезь мудрости, источник будущего»[84].

В своих статьях Гусев часто отмечал отсутствие «трибуны», дающей возможность высказываться практикам и теоретикам о проблемах балетного театра, журнала, где редакторы не вычеркивали бы специальных балетных терминов[85]. В 1974 году, при его содействии, появился сборник статей «Музыка и хореография современного балета»[86]. Это был первый шаг к созданию специализированного издания[87] о танце. Петр Андреевич стал главой редакционной коллегии. Под его началом вышло 3 выпуска: в 1974, 1977 и 1979 гг., к ним Гусев написал вступительные статьи.

В первом выпуске опубликована статья «Главное направление – современность»[88]. Продолжая думать о создании балетов на современную тему, Гусев размышляет о совместной работе балетмейстера с композитором и либреттистом. Опора на литературные произведения при создании балета своего рода норма. Проблема возникла в создании балетов на современные темы. Литература в этой ситуации перестала помогать – к ней нужно «подобрать ключи», осмыслить, интерпретировать. Путь инсценировки содержания уже был испробован, и оказался совершенно неприемлем[89]. Советский балет за 50 лет существо-

---

[84] Гусев П. Традиции и новаторство // Советская культура. 1973. 6 марта. С. 4.

[85] Гусев П. Главное направление – современность // Музыка и хореография современного балета: сборник статей. Вып. 1. Л.: Музыка, 1974. С. 30.

[86] Музыка и хореография современного балета: сборник статей. Вып. 1. Л.: Музыка, 1974. 296 с.; Музыка и хореография современного балета: сборник статей. Вып. 2. Л.: Музыка, 1977. 240 с.; Музыка и хореография современного балета: сборник статей. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. 208 с.

[87] В 1981 году образован журнал «Советский балет» (сейчас – «Балет»).

[88] Гусев П. Главное направление – современность // Музыка и хореография современного балета: сборник статей. Вып. 1. Л.: Музыка, 1974. С. 15–31.

[89] Там же. С. 17.

вания накопил немало интересных работ на современную тему, но почти ничего не осталось в репертуаре. «Принято призывать театры работать над созданием произведений о современности и одновременно ничего не предпринимается для сохранения накопленных богатств. А они могли бы дать предметный урок начинающим балетмейстерам»[90].

В статье Гусев выводит собственную теорию создания балетного спектакля: на музыку и сценарий хореограф сочиняет танцевальные эпизоды, рождая музыкально-хореографическое произведение, именуемое балетной пьесой, «явлением духовной культуры своего времени и выражением личности балетмейстера»[91], которая может быть показана в концертном исполнении, вне театра. Далее пьесе следует дать сценическое оформление и режиссерскую концепцию, разработкой которой занимается сам хореограф. Это произведение и будет называться «балетным спектаклем».

Последняя часть статьи – рассказ о критике и критиках, придерживающихся субъективных предпочтений без критического анализа спектаклей, об отсутствии специализированного периодического издания и необходимости создания Института хореографии.

Постановки на эстраде интересовали Гусева не меньше, чем балетмейстерские работы на академической сцене. В октябре 1974 года на сцене Театра эстрады в Москве прошел V Всесоюзный конкурс артистов эстрады, корреспондент газеты «Советская культура» взял небольшие интервью у членов жюри, среди них был и П.А. Гусев, отметивший недостаточное разнообразие в репертуаре выступающих. Особенно эта проблема выразилась в постановках русских танцев, где отразилось модное увлечение «создавать миниатюры “из

[90] Гусев П. Главное направление – современность // Музыка и хореография современного балета: сборник статей. Вып. 1. Л.: Музыка, 1974. С. 27.

[91] Там же. С. 19.

прошлого" – шаржи, карикатуры и юмористические картины на русские темы»[92].

Апрель 1976 года запомнился Всесоюзным конкурсом балетмейстеров и артистов балета. В интервью[93] журналу «Советская эстрада и цирк» председатель жюри П.А. Гусев подвел итоги состязания, отметил рост среднего уровня исполнителей. Важным в проведении этого конкурса является сотворчество артистов балета и балетмейстеров, готовящих конкурсные номера: «эта близость обогащает и тех и других»[94].

В 1979 году П.А. Гусев выступил автором предисловия[95] к сборнику «Балет молодых» о балетной труппе Ленинградского Академического Малого театра оперы и балета, главным балетмейстером которого он был в 1960-х годах и артистом в начале своей карьеры. В статье прослеживается путь становления труппы, разработка первого репертуара, названы имена значимых артистов и руководителей театра, повлиявших на судьбу коллектива.

В статье «Прошлое и настоящее»[96] Гусев впервые говорит о разночтении понятия «реставрация» в балете. В общепринятом значении «реставрация» – это восстановление подлинника произведения, а в балете, как отмечает Гусев, – «это "редактирование", т.е. исправление классиков хореографии, спор с автором, разногласие с ним»[97]. После исправлений всё больше хореографического текста уходит в забвение, что ведет к разрыву преемственности опыта мастеров прошлого. Гусев приводит

---

[92] Гусев П. Требуется репертуар // Советская культура. 1974. 29 окт. С. 4.

[93] Праздник балета // Советская эстрада и цирк. 1976. № 10. С. 4, 5.

[94] Там же. С.4.

[95] Вступительная статья // Балет молодых: О балетной труппе Ленинградского Академического Малого театра оперы и балета. Л.: Музыка, 1979. С. 5–24.

[96] Гусев П. Прошлое и настоящее // За советское искусство. 1979. №1. С. 4.; Гусев П. Прошлое и настоящее // За советское искусство. 1979. № 2. С. 4.

[97] Гусев П. Прошлое и настоящее // За советское искусство. 1979. № 2. С. 4.

в пример безудержные попытки редакторов насытить хореографию пролога «Спящей красавицы» вычурными движениями, фуэте и прочими эффектными трюками. «Но цель пролога “Спящей” Петипа – не успех у зрителя: впереди еще 60 танцев, – а экспозиция основных образов Сирени и Карабос и завязка конфликта»[98]. Развивая мысль преемственности в хореографии, Гусев говорит о модернизации классического танца в творчестве Бельского, Якобсона, Виноградова за счет «органического использования других пластических систем»[99]. Эту же тему Гусев поднимает в интервью[100] газете «Вечерний Ленинград» в 1980 году.

Отстаивая права наследия, Гусев выходит на проблемы авторского права в хореографии. Он понимает необходимость введения наказания за плагиат и охраны произведений настоящего и прошлого от искажения. Чтобы искажения не происходили, требуется фиксация на кинопленку без художественных прикрас.

В 1981 году прошел IV Международный конкурс артистов балета в Москве. Гусев отмечал, что наметилась тенденция в изменении движений под стать возможностям исполнителя, при этом технически конкурсанты были на неплохом уровне, но «с образным, художественным исполнением»[101] жюри встречалось не часто. Больше всего от примитивных переделок пострадали мужские вариации из балетов «Корсар» и «Дон Кихот», которые было сложно отличить друг от друга. «Впечатление было такое, будто забыто содержание, стилистика, индивидуальность языка пластики этих балетов»[102].

---

[98] Гусев П. Прошлое и настоящее // За советское искусство. 1979. № 2. С. 4.

[99] Там же.

[100] Гусев П. Балет – глазами реставраторов // Вечерний Ленинград. 1980. С. 3.

[101] Говорят члены жюри и гости // Советская культура. 1981. 26 июня. С. 4.

[102] Там же.

Декабрь 1981 года был ознаменован выходом первого выпуска[103] журнала «Советский балет». Отныне деятели советской хореографии получили «свою профессиональную трибуну»[104]. Гусев как один из инициаторов издания вошел в редакционную коллегию.

«Сохранить шедевры прошлого»[105] – последняя опубликованная статья, посвященная вопросу сохранения балетного наследия. В ней Гусев окончательно формулирует личное мнение о работе над возрождением спектаклей, резюмирует ошибки, сложившиеся в его практике. В отношении восстановлений балетов наследия Гусев продолжает настаивать на возрождении и сохранении хореографического текста. «Чем меньше мы вмешиваемся в тексты образцов старинной хореографии, тем больший интерес вызывают эти произведения, через которые зрители познают время и его очарование»[106]. «Наивысшая доля ответственности»[107] по сохранению наследия автор лежит на ГАТОБе (ныне Мариинский театр – П.В.), так как именно оттуда старинные балеты начали «распространяться по стране»[108].

Гусев признавался, что «разделяя заблуждения, оправдывал многие грехи и убедился на своих ошибках и печальном опыте окружающих, что балеты наследия сконструированы так, что “редактирование” неизбежно нарушает логику хореографии, приводит к искажению идеи и бессодержательности. Одно время я думал, что все дело в том, кто и как пересматривает балеты наследия. Жизнь показала беспринципность такой позиции. Чем своевольнее обращаются большие мастера с сочинениями предшественников, тем разрушительнее действуют подражате-

---

[103] Говорят члены редакционной коллегии // Советский балет. 1981. №1. С. 10, 11.

[104] Там же. С. 10.

[105] Гусев П. Сохранить шедевры прошлого // Советский балет. 1983. С. 17–19.

[106] Там же. С. 17.

[107] Там же.

[108] Там же.

ли и получают полную свободу исполнители, подчиняя своим капризам хореографический текст как старых, так и новых балетов»[109]. И все же позиция Гусева в точном воспроизведении всего спектакля не подтверждается. Вмешательство в старые балеты может быть. Гусев конкретизирует эти доработки: можно убрать условный балетный жест, если без него действие остается понятным и его отсутствие не отражается на хореографии; пантомимные сцены, «не имеющие художественного значения и замедляющие развитие действия, как это сделал Ф. Лопухов в "Жизели", безболезненно ликвидировав рассказ Матери и Ганса о вилисах»[110]; вынуждены сокращать торжественные марши, ведь они были рассчитаны на огромное количество участников, показывающих великолепные костюмы[111]. Все эти элементы, как воспринимает их П. Гусев, «область чистой режиссуры», что «к переделкам хореографического текста не имеют отношения»[112]. Единственное изменения хореографического текста, которое он допускает – это восстановление намерений автора, неосуществленных по вине первого исполнителя, «как это было у Петипа с вариацией Дезире и партией феи Сирени в "Спящей красавице", вариацией Люсьена ("Пахита")»[113].

Большую часть статьи Гусев посвящает аргументации своей позиции, чтобы читатель увидел возможность создания спектакля с сохранением хореографического текста при осмыслении материала «на новом уровне знаний»[114]. Его идея очень схожа с идеями драматических режиссеров, каждый раз осваивающих нетленный текст пьесы на близком к современности культурно-философском уровне.

---

[109] Гусев П. Сохранить шедевры прошлого // Советский балет. 1983. С. 18.

[110] Там же.

[111] Там же.

[112] Там же.

[113] Там же.

[114] Там же.

«В любом литературном произведении время не изменило ни строчки. Но читая, мы иногда посмеиваемся там, где шестьдесят лет назад читатели плакали. Меняемся мы, а не произведения. Между нами и автором – время, а не посредники, берущие на себя право поучать и нас, и автора. Читая книгу, смотря картину, я сам делаю выбор и отбор. В театре и музыке это делают режиссеры, дирижеры, актеры. Их трактовка для тысяч людей или откровение, или потеря. Исполнительство всегда трактовка. Трактовка, а не перестройка текста, музыки или хореографии»[115].

Важная веха биографии Гусева – репетиторская работа. Ю.И. Слонимский в статье о Гусеве писал: «Феноменальная память, умение видеть сразу все и всех, жесткая требовательность, способность достигать взаимопонимания и доверия артистов, пробуждать интерес к знаниям, заражать своим фанатизмом, энергией, жизнелюбием. Я видел много репетиций Гусева – это целая наука»[116].

В 1985 году С. Звягиной было записано интервью[117], в котором Гусев раскрывал тайны репетиторской работы. Репетитор, обладая знанием классических балетов, несет на себе ответственность за сохранность хореографического текста. Это качество позволяет ему «подчистить» постановку, если артисты спутают или упростят хореографию. При работе с кордебалетом важно уровнять в исполнении слабых и сильных артистов. Непросто добиться ровности в рисунках, но еще сложнее выстроить кордебалет по росту, чтобы не нарушать перспективу декораций. «Кордебалет должен знать и понимать, какое значение имеет каждая фраза»[118] в танцевальном номере, тогда артистам

---

[115] Гусев П. Сохранить шедевры прошлого // Советский балет. 1983. С. 19.

[116] Слонимский Ю. Гусев. К семидесятилетию // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-651. Оп.1. Д. 96. Л. 46– 56.

[117] Репетитор – фигура весьма значительная // Балет. 1997. янв. С. 62, 63.

[118] Там же. С. 62.

будет интересно исполнять, а зрителям смотреть. Гусев призывает записывать выступления, а после – обращать внимание артистов на недочеты, но и на похвалу не скупиться, само собой, заслуженную.

Репетиции с солистами и балеринами Петр Андреевич выделяет отдельно. К каждому артисту необходимо искать свой подход. Гусев приводит пример работы с Ольгой Моисеевой и Нонной Ястребовой, обладавших схожими профессиональными чертами. Однако они совершенно по-разному работали в зале. «Моисеева по молодости лет более охотно подчинялась, а избалованной Ястребовой приходилось преодолевать внутреннее сопротивление»[119]. Репетитор должен составлять индивидуальные планы развития артистов, желательно не на один год, обладать предвидением, чутьем. Репетитор, для Гусева, прежде всего педагог, он имеет воспитательные функции. «Словом, репетитор – фигура весьма значительная, от него многое зависит. Но репетитором, как и художником, надо родиться»[120].

Петр Андреевич в 1985 году побывал на последнем в своей жизни конкурсе[121] артистов балета в Москве. В статье «Счастливцы!»[122] можно отметить ряд достижений и проблем, возникших к началу 1980-х годов. Международные конкурсы – отличный повод для знакомства с творчеством представителей разных школ. В указанном году впервые приняли участие представители Китая. Первый тур принес Гусеву много разочарований. Он вновь указывает на вольные изменения хореографического текста, непопадание в амплуа артистов, отсутствие танца в образе. Впервые он высказывает необходимость предварительного отбора конкурсантов, чтобы не портить «явным дилетантизмом … такие великолепные праздники прекрасного искусства танца»[123].

---

[119] Репетитор – фигура весьма значительная // Балет. 1997. янв. С. 62.

[120] Там же. С. 63.

[121] V Международный конкурс артистов балета в Москве.

[122] Гусев П. Счастливцы! // Советская культура. 1985. 20 июня. С. 2.

[123] Там же.

В 1986 году вышло интервью С. Звягиной с П. А. Гусевым «Ансамбль виртуозов»[124], посвященное балетной труппе провинции Ганьсу. Гусев начинает с истории китайского театра: от китайской классической драмы и оперы, представляющие театр условный, строго канонизированный, с необычной актерской игрой и обилием пластических метафор, к национальному хореографическому искусству, расширяющему арсенал выразительных средств за счет освоения европейской танцевальной культуры, в частности русского классического балета. Помимо выполнения каждодневных упражнений по системе китайского и европейского классических танцев, «китайские артисты балета обязаны знать в совершенстве искусство схватки, жонглирования мечами, копьями, веерами, тремя барабанами, двумя лентами, палками, тарелочками, гонгом, гирляндами, шарфами, фонариками … И даже бегать и ходить на ходулях»[125]. Все эти таланты китайская труппа продемонстрировала на гастролях в Москве в танцевальной драме «Цветами осыпан Шелковый путь». Гусев подчеркивает профессионализм авторов произведения на всех уровнях: от создателей либретто до артистов, среди которых трудно было кого-то выделить – настолько высокопрофессионально танцовщики владеют своим ремеслом.

[124] Ансамбль виртуозов // Советский балет. 1986. №3. С. 35–37.
[125] Там же. С. 36.

Антонина МАЛМАЛАЕВА
Магистратура, I курс.
Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство».
Профиль «Теория и история хореографического искусства»
Педагог К. А. Козлова,
преподаватель кафедры балетоведения

БАЛЕТ «ТРИУМФ НЕПТУНА» В РЕТРОСПЕКТИВЕ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ

Георгий Мелитонович Баланчивадзе (Джордж Баланчин; 1904–1983) – легендарный балетмейстер, в чьем творчестве возник новый художественный способ выражения хореографической мысли – неоклассический танец[1], который наиболее полно раскрылся в 1928 году с появлением балета «Аполлон Мусагет» на музыку композитора И. Ф. Стравинского. В чертах этого спектакля воплотилась одна из основных идей Дж. Баланчина – равноправие музыки и танца. Однако эта мысль то и дело проскальзывала и в постановках «доаполлоновского» периода, некогда став фундаментом для будущих открытий.

В 1925 году Баланчин был назначен балетмейстером труппы «Русские сезоны» (1909–1929) и в этом же году создал такие постановки как – балет «Песнь соловья» (“Le Chant du Rossignol”)[2] на музыку И. Ф. Стравинского и балет-фарс «Барабо» (“Barabau”) на музыку В. Риетти. 1926 год был ознаменован не менее примечательными спектаклями Баланчина, хотя они и порождали споры между критиками – «Пастораль» (“La Pastorale”) на музыку Ж. Орика, «Чертик из табакерки» (“Jack in the Box”) на музыку Э. Сати, «Триумф Нептуна» (“Triumph of

[1] Вид сценического танца, основанного на школе классического танца, но с иным подходом к исполнению движений и к их комбинациям, а также вобравшего в себя новую лексику. См: Абызова Л. И. Теория и история хореографического искусства. С. 81.

[2] Реконструкция создана в 1989 году М. Ходсон и К. Арчер.

Neptune") на музыку Л. Бернерса, а в 1927 году – балет «Кошка» ("La Chatte").

Первые балеты хореографа в труппе Дягилева были сюжетными, с четко прописанными сценарием и структурой. Таким примером послужил балет «Триумф Нептуна», откликающийся на постановку «Зачарованный остров»[3], премьера которого прошла на сцене Ковент-Гардена в 1864 году.

«Триумф Нептуна» не возник на пустом месте и не являлся самостоятельной фантазией кого-то из соавторов. Спектакль возник на английской сцене с ориентиром на первоисточники. Первый из них, наиболее близкий по дате создания к «Триумфу Нептуна» – патриотический балет «Виктория и славная Англия»[4]. Спектакль Дягилева сразу заручился симпатией английской публики, поскольку это обращение к былой помпезности, вызывало восторг и ностальгию у британцев.

В 1897 году на сцене театра Альгамбра в Лондоне хореограф К. Коппи представил премьеру балета в восьми картинах – «Виктория и славная Англия» на музыку А. Салливана[5], посвященную бриллиантовому юбилею королевы Виктории, ее шестидесятой годовщине вступления на престол. В балете приняла участие прославленная итальянская балерина П. Леньяни, в то время работавшая в Альгамбра. Она исполнила три роли – Гения[6] Британии, Королевы Мая и Снежной феи. Послевкусие такого праздничного масштабного мероприятия позволило балету XIX века просуществовать на сцене полгода. Впоследствии О. Р. Левенков обратил внимание, что персонажи Леньяни перешли и в дягилевский балет, но не все. Только «две из этих ролей узнаются в Триумфе Нептуна»[7] – это были Гения Британии и Снежная фея.

---

[3] Хореограф – Х. Десплас, композитор – А. Салливан.

[4] Хореограф – К. Коппи, композитор – А. Салливан. Премьера состоялась в 1897 г.

[5] Салливан Артур (1842–1900) - британский композитор и педагог.

[6] Дух, хранитель Англии.

[7] Левенков О. Джордж Баланчин. С. 87.

Критическая статья в «Нью-Йорк Таймс» подробно представляет мнение очевидца, которого привел в восторг сценарный план балетмейстера К. Коппи. Довольный рецензент даже выразил надежду, что следующий балет сэра Салливана не будет уступать балетам П. И. Чайковского. В то же время автор статьи отметил, что музыка обладает контрастами, с которыми сочетаются фантастические танцы, а также в спектакле узнаются любимые британцами мелодии. В первой сцене в лесу древних дубов, Британия пробуждалась Гением Британии и живописной группой друидов. Затем действие переносилось во времена королевы Елизаветы, и вновь возвращалось на несколько столетий назад. Это были «веселая компания Робин Гуда, майские гуляния, включающие кадриль британцев, римлян, саксов и норманнов, моррис[8], танец с лошадиными головами на палочках и танец с украшенным цветами столбом[9]»[10].

Сегодня познакомиться с сюжетом спектакля не составит труда, так как сохранена программа балета[11], и более того, переведена исследователями, которые ранее обращались к теме спектакля «Виктория и славная Англия».

Действие начиналось с обрядов друидов, их священных танцев и встречи Гения Британии с Британией, которой предсказывалось будущее величие. Следующая сцена переносила зрителей в елизаветинский период, где происходило празднование совершеннолетия сына герцога. Все это сопровождалось первомайскими гуляниями с ряжеными, и артисты исполняли задорные народные танцы. Главным образом, в постановке отражались традиционные популярные процессии Англии, напри-

---

[8] Английский народный танец.

[9] Майское дерево.

[10] Там же.

[11] Alhambra Theatre // The Gilbert and Sullivan Archive. URL: https://www.gsarchive.net/sullivan/victoria/times97.html (дата обращения: 02.04.2022).

мер, «Джек в зеленом»[12]. Было обращение и к рождественским традициям с танцами нимф и охотников. Были традиционные игры пляски гостей и задорное соло шута.

Основной частью балета являлась сцена с изображением коронации королевы Виктории, иллюстрировавшая картину художника Э. Т. Пэрриса[13]. Все завершалось гимном – «Боже, храни королеву!».

«“Правь, Британия” вводится в первой сцене, но всерьез цитаты начинаются в рождественской сцене; они включают “Прекрасного старого английского джентльмена”, используемого в качестве репрезентативной темы для ведущего; знаменитую “Кабанью голову”, “Ростбиф Старой Англии” <…> Сцена коронации сопровождается “Императорским маршем” композитора. Вступление английского, ирландского и шотландского полков наводит на мысль о “Британских гренадерах”, “Св. День Патрика” и “Шотландцах Ва Хэ” <…> все это заканчивается, конечно же, Национальным гимном»[14].

Говоря о балете «Виктория и славная Англия» и, в целом, о балетах Лондона того периода, исследователь С. Тиллет отмечал, что «отрезанный от классического источника, балет Альгамбры развивался в собственном уникальном направлении»[15]. Театр отличался пантомимной направленностью, а танцы были скорее «вспомогательным» инструментом представления.

---

[12] Английский народный обычай, связанный с празднованием Первого мая. Во время процессии человек надевал пирамидальную или коническую конструкцию, украшенную листвой. Часто это происходило в сопровождении музыкантов.

[13] Коронация королевы Виктории // Gallarix. URL: https://gallerix.ru/storeroom/38265/N/244/ (дата обращения: 01.06.2022)

[14] Alhambra Theatre // The Gilbert and Sullivan Archive. URL: https://www.gsarchive.net/sullivan/victoria/times97.html (дата обращения: 02.04.2022).

[15] Виктория и Мерри Англия // Всемирная Викимедиа - Hmong.press. URL: https://www.hmong.press/wiki/Victoria_and_Merrie_England#cite_ref-st_1-0 (дата обращения: 01.05.2022).

Для истории балета важно, что пресса отметила исполнительниц основных ролей: «Синьорина Леньяни танцует роли Гения Британии, Королевы Мая и Снежной Феи с большим мастерством и изяществом, а мисс Джули Сил превосходна в роли Робин Гуда и шута, и танец ее персонажа заслужил выход на бис»[16]. Думается, эта роль могла бы стать основой для создания Баланчиным героя Снежка в «Триумфе Нептуна», которую исполнял он сам.

Балет «Виктория и славная Англия» создан из некоторых ранее написанных композитором Салливаном произведений, например, он взял материал из своего Императорского марша (1893) и своего единственного балета «Зачарованный остров» (1864).

«Зачарованный остров»[17] – дивертисмент, поставленный хореографом А. Деспласом на музыку А. Салливана для Ковент-Гардена, служил дополнением к опере В. Беллини «Сомнамбула» (1831).

Имя Деспласа[18], на данный момент, является неясным, поскольку в разных источниках упоминаются разные инициалы. Вероятно, что это Анри Десплас, французский танцовщик и хореограф, партнер К. Гризи, А. Дюмилатр, Ф. Черрито. Работал с балетмейстерами Ж. Мазилье, А. Сен-Леон, Ж. Перро (1842, в Лондоне).

Это была повесть о моряке, попавшего в ходе кораблекрушения на волшебный остров, обитателями которого были гномы и феи. Сказочные девушки пытались соблазнить гостя, но никто не смог покорить сердце моряка, поскольку влюблен он был в саму Королеву. В завершении истории, возлюбленные сливались в поцелуе, что делало Королеву фей смертной.

---

[16] Alhambra Theatre // The Gilbert and Sullivan Archive. URL: https://www.gsarchive.net/sullivan/victoria/times97.html (дата обращения: 02.04.2022).

[17] Можется встречаться в переводе, как «Заколдованный остров».

[18] Варделле Клод-Анри-Пьер (1822–1877) – французский танцовщик и хореограф.

Музыка А. Салливана была искусной, оригинальной, и это позволило композитору стать значимой и востребованной фигурой в Англии.

В «Триумфе Нептуна» композитора Л. Бернерса отразилась неоклассическая стилистика. О том, что проявлялось в музыке неоклассического стиля в середине 20-х годов, писала Р. Г. Косачева: «Нельзя не отметить характерные черты в неоклассической музыке для балетных спектаклей <…> Это номерные балеты, дивертисментные по драматургическому строению, опирающиеся на утвердившиеся танцевальные формы вальсов, вариаций, балетных апофеозов…»[19].

3 декабря 1926 года на сцене театра «Лицеум» в Лондоне состоялась премьера балета «Триумф Нептуна» в 12-ти картинах. Композитор – Л. Бернерс, либретто – С. Ситуэлл, костюмы – П. Прун, декорации – князь А. Шервашидзе. Хореографию создавал Дж. Баланчин, строго подчиняясь сценарному плану и рекомендациям руководства – С. Дягилеву и Л. Бернерсу.

Что послужило основным литературным источником британскому поэту С. Ситуэллу, неизвестно, но когда-то он был впечатлен викторианской эпохой на театральной сцене. Сюжет, предложенный для спектакля, оказался схожим и с «Зачарованным островом», и с «Викторией и славной Англией». Спустя 29 лет в новом балете сохранились основные персонажи, несколько заимствована сюжетная основа, атмосфера помпезности королевского двора и национальная идентичность. Если спектакль-предшественник отличался контрастным сочетанием народных и дворцовых танцев, то в «Триумфе Нептуна» вальсы и мазурки заменила классическая хореография. Именно в балете-арлекинаде[20] этот контраст продемонстрировал Баланчин. В сцене «Замерзший лес» он обратился к «Щелкунчику» (1890), к «Вальсу снежных хлопьев». Это отсылало к Императорскому стилю

[19] Косачева Р.Г. О музыке зарубежного балета, 1917–1939. С. 222.

[20] Так называет его С. Лифарь.

и непревзойденным балетам эпохи Петипа. Несмотря на то, что «Триумф Нептуна» откликался современности, его изобразительная составляющая напоминала о предшествующем столетии Англии. Вдохновению создателей поспособствовали гравюры из антикварного магазина Д. Поллока и Ж. Уэбба, в котором хранилось множество моделей театров и обилие материалов. Дягилев приобрел в свою коллекцию раскрашенные Поллоком гравюры. Исследователь Р. Бакл уточнил, что «Дягилеву доставляло удовольствие вводить журналистов в заблуждение именами викторианских дизайнеров Дж. и Р. Круиксхенка, Тофтса, Хониголда и Уэбба»[21], что способствовало дополнительной рекламой к постановке.

«Балет-пантомима-арлекинада»[22] из двух актов:

I акт

1. Лондонский мост
2. Облачная страна
3. Прощай
4. Кораблекрушение
5. Флит-стрит
6. Замерзший лес

II акт

7. Гигантская рука
8. Злой грот
9. Замок огров
10. Воскресное утро в Лондоне
11. Триумф Нептуна
12. Апофеоз

Несмотря на то, что балет значится как двенадцатикартинный, в 1927 году из него выбыли такие яркие сцены, как «Флит-стрит», «Злой грот», «Замок огров». Это отмечали в своих книгах Дж. Баланчин и Л. Соколова. Вероятно, балетмейстер это сделал для того, чтобы убрать обилие сцен,

[21] Buckle R. Diaghilev. P. 478. Перевод автора.

[22] Beaumont C. The Diaghilev Ballet in London. P. 264.

где действие объясняется пантомимой или решается средствами декораций.

На лондонском мосту был установлен волшебный телескоп, глядя в который можно было рассмотреть Сказочную страну. Журналист Браун и бравый моряк Том Таг решили отправиться в мир зефира и облаков на разведку. В стране дочерей воздуха они встречали двух сильфид. Убедившись в безопасности пути, авантюристы прощались с близкими, однако, как только Том Таг уезжал на автобусе, появлялся Денди – соблазнитель жены моряка.

Пока главные герои продолжали путешествие, в котором их настигло кораблекрушение, не иначе, как счастливое, ведь их спасала Богиня и переносила в «Замерзший лес», в Лондоне продолжался бурный роман Денди и жены Тага. Познав об этом, моряк спешил защитить свою честь. Появлялись три тени, одна из являлась в виде «гигантской руки с ножом». Полицейские, которые пытались поймать тень «убийцы», так и не смогли этого сделать.

На оживленной улице Лондона за лучшее изложение новостей об экспедиции соревновались две газеты – «Вечерний телескоп» и «Вечерний микроскоп». Здесь же расхаживал негр Снежок, который неплохо выпив случайно разбивал волшебный телескоп, тем самым лишая главных героев права вернуться в реальный мир.

Такие сценические «аттракционы» не могли не вызывать восторг зрителей. Благодаря семейству Кёрсби, являвшемуся держателем монополии на технику сценических полетов, балетный спектакль стал ностальгической фантасмагорией. Одной из любопытных сцен «Замерзшего леса» является полет Л. Соколовой: «У кого-то появилась идея поднять меня по воздуху наверх над большой статуей Нептуна, которая занимала центр сцены. Я должна была подняться прямо за Нептуном, и прожектор должен был быть направлен прямо на меня, поэтому Мистер Кер-

би засуетился <…> на генеральной репетиции я крикнула через рампу: “Что мне делать со своими ногами?”. Последовал ответ: “Скрести их и положи на правую руку Нептуна!”»[23]. Далее балерина описывает попытку это сделать, которая потерпела «неудачу», но вызвала восторг публики, так как выглядело это настолько нелепо, что было смешно.

Сюжет обладал и элементом триллера, когда журналист Браун был распилен пополам в замке огров. Унывал ли по этому поводу Том Таг, остается загадкой. Историю ожидал happy end – моряк женился на дочери Нептуна и становился принцем.

В апофеозе новобрачные танцевали «Волынку»[24].

В составе исполнителей были: Королева фей – А. Данилова, бравый моряк Том Таг – С. Лифарь, Журналист Браун – М. Федоров, Богиня Британии – Л. Соколова, Изумрудная и Рубиновая феи, 16 фей - corbs de ballet, Сильфиды – Л. Чернышева и В. Петрова, Уличная танцовщица – Т. Шамье, Жена матроса, Мать матроса, Снежок (Блэкмэн) – Дж. Баланчин, Арлекины – 6 исполнителей, Пажи – 9 исполнителей, Денди – К. Черкас, 2 журналиста, 2 полицейских, Таксист, 2 держателя телескопа, Официант, Нищий, 2 уличных лоточника, 3 рабочих, 2 разносчика газет, 3 мальчишки с газетами, Офицер, Трубочист, Король огров – М. Павлов, 10 огров, 2 клоуна, 3 помощника Нептуна, Голос – Э. Гарсия.

Предполагались ли изначально такие герои – неизвестно, поскольку артистка балета Л. Соколова не сразу получила роль Богини Британии. Обнаружив, что ей отведена совсем крохотная партия, балерине пришлось возразить Дягилеву. Соколова была готова отказаться, однако композитор Л. Бернерс предложил Д. Баланчину расширить хореографию для нее, и балетмейстер это сделал. Так был добавлен один из шотландских танцев, сочиненный Баланчиным из нескольких, показанных Соколовой

[23] Sokolova L. Dancing for Diaghilev. P. 253

[24] Шотландский танец под волынку.

движений: «Я показала ему пару шагов из шотландской катушки <…> Джордж вытолкнул меня на сцену в текущем ритме, и я протанцевала без ошибок»[25].

Музыкальный критик Р. Крайтон писал, что идея костюмов и декораций принадлежит Ситуэллу, считавшему, что они должны быть созданы на основе однотонных и двухпенсовых традиционных репродукций игрушечного театра[26], это оказалось блестящей идеей. Дягилеву, в свою очередь, «удалось достать для своих танцовщиков несколько оригинальных блестящих пантомимных костюмов, усыпанных имитацией драгоценных камней»[27]. Подробно о том, как оформляли спектакль, писал С. Бомонт. Это были спонтанные решения, например, при посещении знаменитой костюмерной «Мэйз» на Гаррик-стрит были обнаружены две туники XIX века из фольги, их носили главные герои, когда выходили в финальной сцене превращения, «которая была столь важной особенностью пантомим того периода»[28]. Их украшали бесчисленные стеклышки, обернутые цветной фольгой. Один костюм достался Л. Соколовой, второй украсил Нептуна.

Действительно, неожиданно внедренный в сюжет шотландский танец Соколовой, требовал соответствующего внешнего вида: «Дягилев и Кохно или Ситуэлл – или все трое – пошли к Фоксу давнишнему театральному костюмеру. Покопавшись в коробках, они нашли два экстраординарных костюма. <…> Тот костюм, что подошел мне был в виде странной обтягивающей туники, ниспадающей до моих бедер и украшенной огромными

---

[25] Sokolova L. Dancing for Diaghilev. P. 252.

[26] Также называемый бумажным театром. Представляет собой форму миниатюрного театра, датируемую началом 19 века в Европе.

[27] Tyrwhitt-Wilson G.H. The Triumph of Neptune: Suite (1926) // Wise Music Classical. URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/10208/The-Triumph-of-Neptune-Suite--Gerald-Hugh-Tyrwhitt-Wilson/ (дата обращения: 01.05.2022).

[28] Beaumont C. The Diaghilev Ballet in London. P. 254

викторианскими крючками <…> он был полностью покрыт грушевидными цветными камнями с оловянной оправой, которые звенели и отражали свет во время танца, посылая тысячи мерцающих лучей в рампу”»[29], – описала внешний вид своей героини Соколова. Также на ней были надеты гленгари[30], клетчатые гетры, красные туфли, был и маленький кинжал. «Для полного удовольствия они прозвали меня “Британия”»[31]. Костюм другой героини, балерины А. Даниловой в завершении спектакля состоял из шляпы конотье и брюк, надетых под балетной юбкой.

В воспоминаниях Л. Соколова назвала происходящее на сцене «шоу», хотя и с большим теплом вспоминала о спектакле.

Критик С. Бомонт отмечал работу со светом и изобилие украшений, например, колонны дворца были обвешены мишурой, а сам балет наполнен «разнообразными и сенсационными происшествиями, фантастическим и непоследовательным сюжетом»[32].

Танцы отличались разнообразием: «Моя волынка оказалась одним из хитов шоу <…>. Я танцевала, перемещаясь по всей сцене. У танца было завершение на одной ноге»[33], – писала Л. Соколова о своей сольной партии.

Хореография негра Снежка отмечалась во многих источниках, одной из причин проявленного интереса было исполнение самого Дж. Баланчина. Например, С. Григорьев считал, что Снежок «был великолепен»[34]. К сожалению, эта роль для Баланчина, как для артиста балета стала последней. В 1926 году во время постановки балета «Триумф Нептуна», Баланчин повредил колено во время трудного танцевального шага.

---

[29] Sokolova L. Dancing for Diaghilev. P. 252.

[30] Шотландский национальный головной убор, сплюснутая с боков шапочка наподобие пилотки из плотной шерстяной ткани с ленточками сзади.

[31] Sokolova L. Dancing for Diaghilev. P. 252.

[32] Beaumont C. The Diaghilev Ballet in London. P. 267.

[33] Sokolova L. Dancing for Diaghilev. P. 253

[34] Григорьев С. Л. Балет Дягилева, С. 184.

Новаторское исполнение Баланчина было зафиксировано Бомонтом: «[его] замечательное соло полно изощренно контрастных ритмов, нарочито важной походки, утрированных па и стремительных отскоков назад со сгибом тела, заимствованных из кэк-уока[35]»[36]. Негр Снежок в «Триумфе Нептуна» является важным персонажем в сюжете, а также схожим с героем «Шута» в «Виктории и славной Англии», где был поставлен «Танец пьяного шута». Проанализировать соло пытались и современники, высказывая предположения, откуда бы мог почерпнуть балетмейстер нестандартное решение хореографии «...образ, который, как мне кажется, был скопирован с афро-американского джазового танцора Кларенса Дотсона, который выступал с Баланчиным в одной программе во время дебюта Баланчина в Лондоне, в Королевском мюзик-холле»[37] – писал Бет Жене. Бомонт же считал, что лучшими номерами балета были – шоттиш Л. Соколовой, соло Баланчина и хорнпайп Даниловой и Лифаря.

Рассмотрев три постановки, созданные на разных этапах времени, можно увидеть, как развивался сюжет от «Зачарованного острова» до «Триумфа Нептуна», от оперы с балетными вставками до балетной арлекинады. Нами не было найдено каких-либо заметок исследователей о заимствовании сюжета «Зачарованного острова», однако нельзя однозначно считать, что создатели балета не были с ним знакомы.

«Триумф Нептуна» стал спектаклем, который частично объединил в себе два сюжета, создав из них свою неповторимую повесть, а также позаимствовав некоторые костюмы и героев. Если главное отличие балета «Виктория и славная Англия» заключалось в том, что это был исторический балет с обилием национальных танцев и живым изображением коронации под церемониальную музыку, известную британцам, то «Русские

---

[35] Негритянский танец под аккомпанемент банджо, гитары или мандолины с характерными для рэгтайма ритмическими рисунками

[36] Kristy D. George Balanchine. American ballet master. C. 33.

[37] Жене Б. От Бродвея до Голливуда: Баланчин, джаз и кинематограф. С. 33.

сезоны» отличились сказочной феерией, объединившей ушедшую викторианскую эпоху, современную мюзик-холльную стилистику и новую хореографию.

Мюзик-холл, джаз, кабаре и кафе-шантан, спорт, цирк с его клоунадой – «свободной игрой»[38], где сплетались «неоклассицизм» и «экспрессионизм», «сюрреализм»[39]. Эстетизация этих направлений дала толчок к появлению на балетной сцене неоклассицизма[40].

Неоклассическая музыка Бернерса стала ассоциироваться со слиянием классического танца и новых хореографических тенденций. Она была остроумной, танцевальной и содержала иногда едкий юмор. В таком случае, нужно напомнить о картине «Замерзший лес», поражавшей чистотой классического танца и откровенно напоминавшей «Вальс снежных хлопьев» из балета «Щелкунчик», который так любил русский зритель.

Был и «сюрприз» – полька Жены моряка и Денди в картине «Гигантская рука» прерывалась на «пьяный голос», поющий «Последнюю розу лета» из оперы «Марта». Внедрение песенного аккомпанемента для Баланчина было не впервые.

«Триумф Нептуна» стал одним из тех балетов, при постановке которого «хореография создается на основе сюжета и музыки в их единстве, т. е. на основе музыкальной драматургии»[41]. Работа труппы Дягилева позволила оживить английскую балет-

---

[38] Косачева Р. Музыка в зарубежном балете. С. 57.

[39] См. там же. С.56

[40] Определение неоклассицизма на балетной сцене сформулировал В. М. Гаевский. В в широком смысле под термином понимается: «классический художественный идеал; творчество, не выходящее из границ искусства; танец который ни при каких обстоятельствах не теряет формальных очертаний танца. А в узком смысле имеется в виду обновленный классический балет, новая школа, новый академизм и решительный разрыв с эстетикой «большого спектакля». См: Гаевский В. М. Дивертисмент. СПб.: Сеанс, 2018. С. 209.

[41] Ванслов В.В. Сюжет // DanceLib.ru: Танцы. URL: http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s02/e0002710/index.shtml (дата обращения: 01.04.2022).

ную сцену. Несмотря на активную пропаганду мюзик-холльных тенденций, спектакль значится балетом, а не танцевальным шоу. Как ни странно, обилие зрелищности имело обратный эффект, благодаря которому Дж. Баланчин ушел от модернизма, усилив внимание на чистом классическом танце. «Триумф Нептуна» стал первым шагом на пути к новому стилю в творчестве хореографа.

Антонина МАЛМАЛАЕВА
Магистратура, I курс.
Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство».
Профиль «Теория и история хореографического искусства»
Педагог К. А. Козлова,
преподаватель кафедры балетоведения

СИНТЕЗ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В БАЛЕТЕ «КОШКА»

Премьера балета «Кошка» на музыку А. Соге прошла 30 апреля 1927 года в театре Монте-Карло. Одноактный спектакль отличился сочетанием необычной хореографии Дж. Баланчина, декорациями и костюмами, воплощенными братьями Н. Габо и А. Певзнером, а также веселой и танцевальной партитурой А. Соге. Весь синтез объединял сюжет Б. Кохно сочиненный на основе басни Эзопа.

Это было повествование о юноше, влюбленном в кошку. Он уговаривал Афродиту превратить животное в девушку. Богиня соглашалась, но посылала влюбленным испытание: во время их уединения появлялась мышь. Девушка бросала жениха и убегала за мышью, отдав предпочтение своему истинному животному инстинкту. За это Афродита обращала ее обратно в кошку. Юноша, обезумев от горя, падал замертво.

Премьерный состав исполнителей: Кошка – О. Спесивцева; Юноша – С. Лифарь. Через месяц роль Кошки стала принадлежать А. Никитиной[1], поскольку именитая балерина Спесивцева якобы во время танца повредила связки. Эту «болезнь» связывали с боязнью классической балерины потерять статус, участвуя в подобных новаторских постановках.

Балет состоял из 8 сцен:

1. Игры мужчин
2. Обращение к Афродите

[1] Ученица О. И. Преображенской, солистка труппы «Русские сезоны», фаворитка лорда Ротермира.

3. Метаморфоза
4. Танец кошки
5. Адажио
6. Возвращение мужчин
7. Скерцо
8. Заключительный гимн

Критик С. Бомонт писал, что «Кошка» – это нечто «чрезвычайно освежающее и волнующее <…> [она] способна передавать гораздо больше убедительности, чем балеты, непосредственно вдохновленные классической мифологией, что-то от того идеала физической красоты, который был доминирующим мотивом в танцевальном искусстве древних греков»[2].

Все решалось средствами конструктивизма, но в «Кошке» он представлял собой не урбанизм, а геометрическую чистоту линий, что восходило к Эзопу – Евклиду. Это нужно было разгадать, подобно общеизвестной в антрепризе сентенции: «Сюжет не надо сочинять. Балетный сюжет должен быть никаким или общеизвестным. В ходе балета следует размышлять не больше, чем разглядывая картину или слушая симфонии»[3], – писала В. М. Красовская.

Уместно отметить, что сюжет на балетной сцене используется не впервые. 16 октября 1837 году в Опере был дан спектакль «Кошка, превращенная в женщину»[4] с Ф. Эльслер в главной роли, где главенствовал «мотив лукавой, прельстительной, предприимчивой женственности»[5]. Однако трактовка была несколько иная, чем у Кохно.

---

[2] Baumont C. The Complete book of ballets. P. 273.

[3] Красовская В. М. Нижинский. СПб: Лань, 2009. С. 127.

[4] Балетмейстер – Ж. Коралли, композитор – А. де Монфора, либреттист – Ж. Дюверье де Мельвиль.

[5] Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. СПб.: Планета музыки, 2008. С. 245.

В эпоху романтизма сценарий написал Ш. Дюверье[6] на басню Ф. Лафонтена, хореография Ж. Коралли, музыка А. де Монфора[7]. Последнего осудили за отсутствие развития и однотипность, а сценариста за «чудовищное ничтожество плана»[8]: влюбленная китайская принцесса мечтала завоевать сердце студента. Но он был привязан к своей кошке и не поддавался предприимчивой героине. Тогда ему обещали превратить кошку в женщину, и он находил в корзине принцессу. «Какой сюрприз! – писал Готье, – Уг-Лу видит свернувшуюся комочком м-ль Эльслер, умывающую лапкой мордочку. <…> Она пускается во все кошачьи проделки, какие можно вообразить: прыгает по мебели, играет с клубочком ниток, отцепляет от крючка клетку с канарейкой, пьет из блюдечка молоко, выгибает спину, покидает возлюбленного ради скребущегося мышонка и удирает на крышу»[9].

Предтечей же романтического балета являлся сценарий водевиля, созданный в 1828 году Мельвилем и Э. Скрибом. Следовательно, изначально созданный для водевиля сценарий был переделан под балетный.

Основной опорой спектакля в труппе Дягилева стали «свободная игра “очищенными” формами, опора на конструкцию»[10]. Это было время, когда балетный театр овеяла тенденция подчеркнуто-плоскостных решений в театрально-декорационном искусстве, им были присущи абстрактные конструкции, статичные или приводившиеся в движение. В задачи балетмейстера уже не входило ориентироваться на сюжет так, как было это раньше. Умышленно или оказалось случайностью – неизвестно, поскольку Сергей Павлович метался в суждениях на этот

---

[6] Дюверье де Мельвиль, Анн Оноре Жозеф (1787–1865) – французский драматург, автор водевилей, либреттист.

[7] Александр де Монфор (1803–1856) – французский композитор-классик.

[8] Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. СПб.: Планета музыки, 2008. С. 246.

[9] Там же.

[10] Косачева Р.Г. О музыке зарубежного балета, 1917–1939. С. 58.

счет. С одной стороны, в 1924 году, импресарио заказал музыку американскому композитору Д. О. Карпентеру и призвал отойти от драматургического единства[11]: «Пишите музыку без оглядки на сюжет или действие»[12].

Хореография Баланчина все больше походила на то, что в последствии стали называть неоклассическим танцем, но попрежнему оставалась в рамках модернизма: «Он [Баланчин] хотел показать идеал физической красоты человека в греческом понимании»[13], – писала Р. Г. Косачева.

В балете много мотивов, которые хочется разгадывать, много скульптурности. Это был и «триумф молодости», и отсылка к спорту, к Олимпийским играм для Афродиты, что полнее раскрывало атмосферу Античности. «Лифарь появлялся как триумфатор, стоя на плечах своих соратников, образовавших подобие живой колесницы. <…> и казался символическим воплощением Триумфа Юности»[14]. Исполнитель роли Юноши С. Лифарь говорил в интервью, вероятно, об этой же сцене: «Там был отряд из шести человек, которые двигались как лошади»[15].

Балетовед Л. Гарафола отмечала мнение критиков, которые считали, что «Кошка» злоупотребляет мифом, а основной вред ей наносит приближенность к сценарным наброскам современных ревю: «Возможности сюжета были использованы скудно. В той же степени хореография… не имела ясного отношения к замыслу сценария»[16]. Несмотря на это, «Кошку» принято считать балетом, где мюзик-холльные тенденции, наоборот, были отброшены, оставив о себе напоминание исключительно в ко-

---

[11] По О. Левенкову: имеется в виду идея синтеза искусств, гармоническое единство сюжета, музыки, хореографии и живописи единство, которого удалось достичь в «Жар-Птице» и «Петрушке».

[12] Гарафола Л. Русский балет Дягилева. С. 152.

[13] Косачева Р. Г. Музыка зарубежного балета. С. 143.

[14] Baumont C. The Complete book of ballets. P. 276.

[15] Hodson M., Archer K. Balanchines's La Chatte. P. 15.

[16] Цит по: Гарафола Л. Русский балет Дягилева. С. 152.

стюмах: «…Сияющие прозрачные доспехи, в которые были одеты танцоры, придавали героический межпланетный эффект <…>. Форма этих костюмов была простой, и, хотя пачка Спесивцевой из талька и нагрудник Лифаря иногда отвлекали, было немного балетов, в которых красота тел в движениях молодых людей, была показана с наилучшим эффектом»[17].

Мюзик-холльные веяния пришли с модернизмом, основной чертой которого было продемонстрировать дух современности, с ощутимыми реалиями коммерческого театра. Это обескураживало критиков, которые желали видеть полноценный привычный балетный спектакль.

Тем не менее в этом балете Дж. Баланчину удалось проявить себя как мастеру, отдавшему преимущество танцу и попытавшемуся вывести хореографию на первый план. На сцене задавалась тема в декорациях, а Античность, как нечто возвышенное решалось посредством классического танца, сливающегося с музыкой Соге.

Таким образом, несмотря на то, что сюжет был давно известен мастерам балета, спектакль стал открытием и вдохнул новую жизнь в романтическую небылицу. Одной из причин успеха «Кошки» явился уход от эстетики мюзик-холла, отказ от тяжеловесных костюмов и декораций.

Дж. Баланчин не только создал напоминание о прекрасной эпохе, но и ввел сюжет в контекст современности, что делает спектакль универсальным и по сей день актуальным. В 20-х годах XX века (через 90 лет) созданный в труппе Дягилева балет, стал символом антрепризы, напоминавший об эпохе романтизма, однако отвечавший духу современности.

Геометрическая история любви, стала визитной карточкой на последние три года существования «Русских сезонов» С. П. Дягилева. «Кошка» одно из удивительных произведений балетмейстера, в котором сплелись, казалось бы, абсолютно разные

[17] Sokolova L. Dancing for Diaghilev. P. 259.

мотивы каждого вида искусства: современные декорации Габо и Певзнера, ненавязчивая музыка Соге, сама хореография Баланчина, лаконично встроенная в контекст сюжета Кохно, что позволило балету прожить долгую и счастливую жизнь на сцене. Это было магическое слияние классической басни с современным искусством XX века.

Первое, на что непроизвольно обратит внимание зритель – это конструкции Н. Габо, напоминающие инсталляцию, к тому же, созданные из необычных для того времени слюды и целлулоида. Конструкция была бесцветной, однако это давало возможность развить танец. Здесь же впервые активно использовался свет, который играл важную роль – создавал объем находящихся на сцене объектов. «…они обретали завершенность очертаний <…> уходили в пустоту, становясь почти невидимыми»[18]. Они обладали способностью пропускать через себя, преломлять и отражать свет, и это создавало большую интригу в разворачивании сюжета.

В интервью о работе со светом в «Кошке» рассказывал Б. Кохно: «Я занимался освещением так, как меня учил Дягилев. Там много раз менялся свет… от светлого к темному. Цвета не добавляли. Все было черно-белым, но с разной интенсивностью. Пятен было много – казалось, они исходили отовсюду»[19]. Ранее вопрос освещения был важен для Дягилева и в балете «Триумф Нептуна» (1926), о чем писал С. Бомонт.

«Они [абстрактные объекты] вспыхнули, поймав свет, и их [Габо и Певзнера] послание удивительной пластмассовой эпохи предстало перед недоверчивой и хлопающей глазами публикой»[20], – писала Л. Соколова. Белое кошачье лицо, находящееся в глубине за черной рамкой с двумя лапками по краям, будто бы заменяло название спектакля. «Это фантастическое мерцающее

---

[18] Левенков О. Р. Джордж Баланчин. С. 93.

[19] Op. cit: Hodson M., Archer K. Balanchines's La Chatte. P. 16.

[20] Sokolova L. Dancing for Diaghilev. P. 259.

сооружение было установлено на полу и стенах <…>. Голова и передние лапы кошки были видны в одном из двух округлых окон в темном святилище, над которым находилась сверкающая ромбовидная фигура, символизирующая богиню»[21].

Благодаря видеозаписи реконструкции, можно отметить, что хореография шла в сочетании с декорациями[22]. Поддержки порой напоминали маятник всей этой большой конструкции, угловатые руки исполнителей словно вымерены линейкой, комбинации танцовщиков строятся на движениях пловцов, становясь контрастом классическому танцу Юноши. В свою очередь в лексике главный герой то и дело повторяет спираль, которая виднеется на сцене – особенно это проявляется в соло «Мольба к Афродите». Его движения скользящие, ронд «шлейф». Преобладают затянутость па, певучесть тела, линии ног перекликаются с геометрией декораций. Такие спортивные мотивы уже использовала Б. Нижинская в балете «Голубой экспресс» (1924). Л. Гарафола подробно описывала ее хореографию, в какой-то степени, заранее прописанную Ж. Кокто. В «Кошке» у балетмейстера было больше свободы.

С. Волконский описывал спортивные тенденции в части «Мольба к Афродите»: «Лифарь танцует с голыми ступнями; по блестящей скользкой клеенке <…> этот скользкий материал сообщает движению совсем новые свойства тягучести и легкости <…> Баланчин, навсегда останется в нашей памяти как один из самых живых создателей художественного движения»[23]. Здесь важно отметить работу с материалом. Габо также отмечал нюансы в хореографии Кошки: «“Никто не сделал этого лучше, чем Маркова”, которая скользила по сцене практически на животе»[24].

В «Кошке» движения отвечают декорациям, когда в лексике

---

[21] Baumont C. The Complete book of ballets. P. 797. Перевод автора.

[22] Запись хранится в личном архиве профессора АРБ им. А. Я. Вагановой Н. Н. Зозулиной.

[23] Последние новости. 1927. 31 мая. С. 3.

[24] Hodson M., Archer K. Balanchines's La Chatte. P. 7.

Юноши, в его пластике вырисовываются движения, вторящие сферам Габо. В «Кошке» исследователи впервые отметили истинную красоту мужского тела, вероятно, из-за предложенного античного сюжета и хореографии, в основном решенной классическим танцем. Безусловно, в том была и заслуга С. Лифаря, обладавшего «аполлоническим» телом, что и требовалось Баланчину для раскрытия его «античной» задумки. «Гладкие мышцы, позволяли рецензентам постоянно сравнивать его [Лифаря] со скульптурными изображениями античных богов. <…> Был и запоминающийся момент, когда Лифарь появлялся на триумфальной колеснице <…> Трое юношей стояли на одной линии, двое задних сгибались вперед так, что Лифарь мог поставить колено на спину каждого из них»[25]. Здесь снова необходима отметить необычайную точность в работе со светом: «Движение, помноженное на отраженный свет по всей поверхности, превратило небольшую труппу Баланчина в толпу»[26].

Важно отметить костюмы, благодаря которым балет приобрел трактовку античного сюжета, и несмотря на блеск, увел в сторону от мюзик-холла. Если мужские костюмы практически не содержали искусственного материала, это были просто загорелые тела отменного телосложения, то костюм Кошки будто бы пытался объединить принадлежность героини к двум мирам одновременно. «Одетая в прозрачный пластиковый головной убор, она склоняет голову набок и застенчиво складывает руки под шеей. Под канонической юбкой ее белая шелковая пачка собрана подобно греческой тунике»[27], – так описан костюм в книге М. Ходсон и К. Арчер. Аксессуары играли немаловажную роль, так как в момент, когда героиня видела мышь, Кошка должна была вернуться к оставленным во время превращения элементам костюма – маске и белым варежкам, чтобы вновь на-

---

[25] Гарафола Л. Русский балет Дягилева. С. 154.

[26] Hodson M., Archer K. Balanchines's La Chatte. P. 6.

[27] Там же.

деть их. Механическая мышь, которая изначально была в балете, упрощала действие, поэтому практически сразу была убрана из спектакля, став невидимой. «Мерцающие металлические и прозрачные одежды оживили его [Габо] динамичные современные декорации благодаря точной хореографии Баланчина. Балет с его сверкающими монохромными конструкциями, хотя и был непростым для танцоров, стал воплощением синтеза пространства и ритма, к которым Габо стремился на протяжении всей своей практики»[28]. Игра с геометрией стала основой спектакля, его сутью, о чем упоминал Г. Прюньер, описывая множество геометрических и акробатических форм: «Молодые люди носят на талии круги, похожие на кольца Сатурна… Их движения были сплошными квадратами и круговоротами… Акробатика придавала геометрическую функцию»[29].

Синергия между хореографией, музыкой и танцем отчетливо наблюдается в последней сцене, где геометрическая скульптура Габо (клетка, в которой оказался герой) оживляется танцем.

Попытка Дж. Баланчина не точно следовать сценарному плану, а позволить раскрыть пластику и создать новый лексический материал, в котором критика смогла узреть поиски неоклассического стиля, удалась. Однако еще не в полной мере воплотилась. Все больше прослеживалось оттачивание техники Баланчина, некой новой пластики: «…эффектны были пируэты с опусканием на глубокое plie. Эффектной была и партия Юноши <…>. Туры Лифаря были стремительны, а сама манера исполнения роли близка к повадкам хищников»[30]. Баланчин превознес достоинства Лифаря и продолжил «исследование возможностей вертикали». После зловещей погони Ольги Спесивцевой за мышью в кулисы Лифарь выполнял в воздухе виражи и падал замертво.

---

[28] Hodson M., Archer K. Balanchines's La Chatte. P. 3.

[29] Op. cit: Hodson M., Archer K. Balanchines's La Chatte. P. 17.

[30] Полисадова О.Н. С. Дягилев и Дж. Баланчин: стиль и индивидуальность // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. №1 (36). С. 51–56.

Безусловно, хореография, задуманная Баланчиным, шла в тандеме с музыкой. Произведение Соге было удобным, как в основном, музыка композиторов «шестерки», с их веселостью и танцевальностью, порою, не взирая на драматический сюжет. Р. Г. Косачева приводит в пример отдельные номера, для которых характерен образно-темповой контраст: «Здесь можно отметить и своего рода певучее балетное Adagio "Мольба к Афродите" и скерцозные "Игры", и стилизацию "Баркоролы", характеризующей пылкого юношу»[31] – описывала музыковед. Также реконструкторы балета Ходсон и Арчер отмечали, что музыка, «отражала едкое остроумие и утонченность Парижа середины 20-х годов. Ироничные фанфары в первой сцене "Кошки" – прекрасный пример его насмешливого героического подхода»[32].

Необычное содружество античности и современности проявилось в постановке «Русских сезонов». Это было новаторское решение всех создателей балета, где в геометрической концепции присутствовал романтический дух. Своей хореографией Дж. Баланчин напомнил об истинной красоте танца, об академической выучке, у истоков которых стоит классический танец. «Кошка» стала жемчужиной «Русских сезонов», а работа реконструкторов М. Ходсон и К. Арчер раскрыла для зрителей драгоценные грани прошлого в настоящем.

[31] Косачева Р.Г. О музыке зарубежного балета, 1917–1939. С. 142.

[32] Hodson M., Archer K. Balanchines's La Chatte. P. 7.

Анастасия ДРОБЛЕНКОВА
Бакалавриат, IV курс. 50.03.01.
Искусства и гуманитарные науки.
Педагог К. А. Козлова,
преподаватель кафедры балетоведения

БАЛЕТНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ПЕР ГЮНТА» В ПОСТАНОВКЕ СОВРЕМЕННЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ ХОРЕОГРАФОВ: Х. ШПЕРЛИ И С. МИКЕЛЯ

В 2022 году исполняется 155 лет со дня опубликования пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт». За это время она не утратила, а стала приобретать только большее значение по причине поставленных в ней философских и общечеловеческих вопросов, не теряющих актуальное звучание и по сей день.

Разноплановое произведение норвежского драматурга постоянно привлекало внимание творцов. Прежде всего, оно нашло воплощение на сцене драматического театра. Затем, выйдя за привычные рамки своего жанра, перешло в другие виды искусства, такие как опера, живопись, скульптура, кино. Кроме того, его образами вдохновлялись многие поэты, например, А. Блок, Е. Евтушенко, А. Бьерке и другие. В последние десятилетия к драматической поэме Г. Ибсена стали обращаться и деятели балетного театра. Несмотря на сложность ее претворения в данном виде искусства, хореографы из разных уголков мира, в первую очередь, представители из европейских стран: Дж. Ноймайер, Х. Шперли, Э. Клюг, Й. Ингер, С. Микель – совершили удачную попытку интерпретации пьесы.

Каждый год за рубежом появляется по несколько версий балета «Пер Гюнт», которые находят отклик у публики и критиков. Это свидетельствует о неиссякаемом интересе к этой теме в сфере современного хореографического искусства, ввиду чего возникает необходимость осмысления проблемы воплощения произведения Г. Ибсена в постановках иностранных балет-

мейстеров XXI века. В рамках данной статьи мы рассмотрим две хореографические трактовки «Пер Гюнт» в постановке Х. Шперли и С. Микеля.

Швейцарский хореограф Хайнц Шперли (р. 1940) проделал увлекательный путь танцовщика, прежде чем приступил к работе балетмейстера. Первые уроки семнадцатилетний юноша брал у В. Клайбера[1]. С 1960 года в Муниципальном театре Базеля он совершенствовал классическую технику в постановках В. Орликовского[2]. В Les Grands Ballets Canadiens[3] участвовал в современных спектаклях в качестве солиста. После чего, получив огромный опыт в разных труппах, вернулся на родину.

Как хореограф Х. Шперли дебютировал в 1972 году в Большом театре Женевы, где был показан балет «Le chemin» («Дорога») на музыку Э. Годибера[4]. Премьера прошла успешно, и начинающему постановщику предложили должность главного балетмейстера Базельского муниципального театра. Почти за два десятилетия он создал там более 80 полноценных спектаклей, концертных номеров, телевизионных представлений, сцен для опер и оперетт, а также поднял уровень труппы, сделав ее одной из ведущих в Европе.

В 1996–2012 годы Х. Шперли занимал пост художественного руководителя и хореографа Цюрихского государственного балета. Для данной интернациональной труппы он продолжил воплощать собственные версии произведений из репертуара классического наследия и сочинять абстрактные неоклассиче-

---

[1] О Вальтере Клайбере известно, что он был местным педагогом танцев.

[2] Орликовский Вацлав (?–1995) – артист балета, хореограф. Работал в США и Европе. Среди его постановок были балеты «Дафнис и Хлоя», «Лебединое озеро», «Золушка» и другие.

[3] Les Grands Ballet Canadiens – одна из ведущих балетных трупп в Канаде, основанная в 1958 году Л. Ширяевой в Монреале. В ее репертуар входят постановки, отражающие разнообразные направления современного балета.

[4] Годибер Эрик (1936–2012) – швейцарский композитор, продолживший традицию А. Шенберга.

ские спектакли под влиянием творчества Дж. Баланчина, в чьих балетах в 1970-х годах в Женеве принимал участие как исполнитель[5]. Позже Х. Шперли стал создавать авангардные полистилистичные постановки.

Примером подобного спектакля является балет «Пер Гюнт» – интерпретация одноименной драматической поэмы Г. Ибсена, поставленный Шперли в 2007 году к столетию со дня смерти Э. Грига. В нем соединились разные музыкальные и хореографические стили: от классики и неоклассики до постмодерна и современности. Х. Шперли считает, что использование такого широкого спектра танцевальных направлений и форм в сочетании с практикуемым им методом[6], когда движения рождаются в процессе репетиций, дает ему право применять по отношению к себе термин «создатель танцев»[7], а не «хореограф», что подтверждает название документального фильма о творчестве балетмейстера.

«Пер Гюнт» появлялся на свет аналогичным образом. Со слов танцовщика С. Чудина, первого исполнителя партии Пера Гюнта, постановочная работа не прекращалась даже во время гастролей в Таиланд[8]. Музыкальное сопровождение спектакля, наоборот, было подобрано тщательно и заблаговременно. Помимо фрагментов из музыки к драме «Пер Гюнт» (op. 23),

---

[5] Spoerli Heinz // The Oxford Dictionary of Dance. 2nd edition. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 423.

[6] Цит.: «Не имея изначально ясное представление, каким должен быть танец, я говорю исполнителям, как должно разворачиваться действие, и знаю, кто какую роль должен танцевать, но шаги я всегда создаю в сотрудничестве с танцовщиками и танцовщицами». // Eckert H. Heinz Spoerli – directeur de ballet, chorégraphe, créateur de danse: éminente personnalité de la danse suisse // Revue Suisse. 2011. № 38. P. 15.

[7] Spoerli: «Ich bin Tanzmacher»: Der Choreograf Heinz Spoerli (Reg. Werner Zeindler, 2010).

[8] Цит.: «Спектакль рождался долго, даже на гастролях занимались постановочной работой». / Федоренко Е. Чудин при любой погоде // Культура. 2018. № 40. С. 10.

Х. Шперли добавил «Норвежские танцы» (ор. 35) Э. Грига и современные, «дико грубые»[9] композиции австралийского композитора Б. Дина[10] и английского музыканта М.-Э. Тернеджа[11], которые используются в сценах, когда Пер либо теряется в безумии, вглядываясь в выезжающие зеркальные горы, искажающие изображение, либо погружается в самопознание. В эти моменты он переходит невидимую грань между реальным и фантазийным мирами.

В своей версии Х. Шперли стремился «проникнуть под поверхность главного героя и передать ландшафт его души»[12]. Для более полного и глубокого воплощения сущности Пера хореограф разделил его образ между тремя артистами: танцовщик, беспринципный и тщеславный, на всем пути противопоставляется актеру, взывающему через декламацию отрывков из произведения Г. Ибсена к совести и самоанализу, а певец появляется лишь один раз в пустыне, чтобы в статичной позе сопроводить дуэт Пера и Анитры прекрасной «Серенадой». Такой прием помог красноречивее изложить пьесу норвежского драматурга и создать эффектный финал, когда Сольвейг спасает и убаюкивает Пера-актера, а танцовщик остается исключительно тенью, затерявшейся в норвежских горах.

Образ главной героини, на первый взгляд, тоже разделен на две составляющие, однако оперная певица выходит на сцену только для того, чтобы своим пением дополнить сольные но-

[9] Schmid F. «Peer Gynt» an der Deutschen Oper // TipBerlin. 2011. 23.11. URL: https://www.tip-berlin.de/kultur/theater/peer-gynt-der-deutschen-oper/ (дата обращения: 20.05.2022).

[10] Дин Бретт (р. 1961) – австралийский композитор, альтист и дирижер. Его стиль основан на сложном ритме, звуковых динамических крайностях: от резких взрывов до тишины.

[11] Тернедж Марк-Энтони (р. 1960) – английский композитор, работающий в разных жанр. На его творчество большое влияние оказал джаз.

[12] Ryan S. Returning to the opera // Helsinki Times. 2014. № 15 (349). URL: https://www.helsinkitimes.fi/culture/culture/culture3/10162-returning-to-the-opera.html (дата обращения: 20.05.2022).

мера танцовщицы. В действительности же Сольвейг – цельный персонаж, выделяющийся на фоне других не только внешним видом, а именно цветовым оттенком платья, но и поведением, и мягкостью танца. Простая крестьянская девушка всегда готова любить и верно ждать своего Пера, несмотря на его распущенность и вседозволенность, выставленные на показ с самого начала действия. Их отношения раскрываются единой линией через небольшие дуэты (встреча и расставание в первых картинах), монолог Сольвейг, куда в припеве как воспоминание вливается Пер, и они повторяют движения первого дуэттино, а также финальное трио, когда слепая героиня с заплаканными глазами проходит путь, освещенный фонарями из рукавов Пуговичника, и делает свой выбор.

В сравнении с нежной Сольвейг у Пера Гюнта более разнообразная танцевальная характеристика. В первом действии на свадьбе Ингрид и Маса Мона он исполняет единственную во всей его партии трехчастную классическую вариацию, демонстрирующую удаль и легкость. В дуэте с Осе, находящейся в предсмертном состоянии, юноша, поддерживая головой ее спину и продвигаясь вперед, пытается продлить последние минуты жизни матери. Испугавшись и не сумев принять ее смерть, он сбегает. Далее Пер перемещается по этапам длительного путешествия по миру и сталкивается со множеством персонажей, на которых стремится стать похожим. Он приспосабливается и сливается с ними иной раз в примитивном танце, теряя индивидуальность. Некий проблеск и желание жизни появляется в сценах кораблекрушения и возвращения на родину, где Пер, сталкиваясь в дуэте со Смертью, с помощью прыжков и сложных поддержек борется и противостоит сильному сопернику.

Однако в балете Х. Шперли есть действующие лица, не имеющие пластическую выразительность, кроме пантомимы. «Мифические и демонические тролли с чудовищными гидро-

цефалическими головами»[13] шагают на пальцах и топчутся по площадке, подчиняясь властному Горному королю, летающему в пределах царства и выполняющему кульбиты с акробатическими элементами. В остальных же массовых сценах хореограф показал себя мастером ансамблевого танца, основанного на занимательной вариативности фигур и перестроений.

Декорационное оформление, созданное художником Ф. Этти[14], не раз работавшим с швейцарским балетмейстером, не обладает буйством деталей. В минималистской концепции автора важны линии и цветовая гамма, вызывающие ассоциативный ряд в сознании зрителей. Прохладный мир северной Норвегии обозначен через висящие в воздухе ледяные гербарии в виде огромной хвойной ветки на голубом фоне. Для вселенной троллей выбрана рамка, куда помещены ломанные линии – силуэты гор, а нижняя часть сцены освещена красным светом, будто Пер попал в ад.

Нарочито контрастирует с этим «мерцающий зной»[15] второго акта, в котором осязается побережье Северной Африки, пустыни Марокко и Египта с золотом в виде вращающейся пластины, где нарисованы иероглифы и животные. Хореограф удачно обыгрывает наличие песка. С одной стороны, он позволяет главному герою, «купающемуся» и вращающемуся в рассыпном богатстве, почувствовать себя королем мира, будто все это принадлежит ему. А с другой стороны, Х. Шперли вещественную ценность превращает в духовную и неотъемлемо важную – в время, не измеримое в деньгах. Это передано через отноше-

---

[13] Staatsballett Berlin – Peer Gynt de Heinz Spoerli // Danza Ballet. 2011. 22.11. URL: https://www.danzaballet.com/staatsballett-berlin-peer-gynt-de-heinz-spoerli/ (дата обращения: 20.05.2022).

[14] Этти Флориан (р. 1959) – сценограф, театральный художник. В последнее время работает в области цифровой живописи.

[15] Gertz A. Die Suche nach sich selbst // Berliner Morgenpost. 2011. 27.10. URL: https://www.morgenpost.de/printarchiv/deutsche-oper/article105208393/Die-Suche-nach-sich-selbst.html (дата обращения: 20.05.2022).

ние персонажей к данному ресурсу. Если Пер, набрав песчинки в кулак и зажав их, считает, что все ему подвластно, а бедуины, постоянно подбрасывая их вверх, воспринимают все как игру, то Сольвейг, выйдя из выкатывающегося дома, наоборот, пропускает песок сквозь пальцы, говоря, что время быстротечно и Пер тратит его впустую, наслаждаясь и вкушая всевозможные плоды жизни.

Костюмы, как и декорации, просты и универсальны. С их помощью реальный и фантастический миры получили визуальное различие. Пер и деревенские юноши одеты в брюки и пиджаки сине-черных цветов, девушки – в светлые платья с темными накидками, на Сольвейг – обычный крестьянский наряд цвета хаки, совпадающий по оттенку с рубашкой Пера-актера. В первом действии среди народа выделяются Ингрид в свадебном платье с пачкой-колоколом и Мас Мон в сером пиджаке. Жители Африки облечены в форму, похожую на военную, а арабские мужчины в традиционную рубаху под названием дишдаша. Восточные шаровары и лиф принадлежат Анитре. Одежда героев и явлений потусторонней силы выдержана в черном цвете. Только тролли обтянуты белесой тканью с меховыми пятнами.

В целом постановка «Пер Гюнт» Х. Шперли – это неординарный синтетический спектакль, в котором соединились черты драматического, оперного и балетного театров. Несмотря на примененный хореографом иллюстративный подход к воплощению произведения норвежского драматурга, он сумел по-новому взглянуть на образную структуру своего сочинения и добавил иные смыслы, открывающиеся полностью в финале постановки.

«Пер Гюнт» нового времени

Одну из последних зарубежных постановок балета «Пер Гюнт» осуществил начинающий хореограф Сергей Микель (р. 1992) по заказу Большого театра Беларуси. Премьера состоялась 8 сентября 2020 года, когда и была записана телевизионная версия, использованная в данном исследовании. Спустя сорок два года заглавный герой снова вернулся на сцену театра, где до 1978 года он жил в балете О. Дадишкилиани.

Местная публика уже несколько лет знакома с С. Микелем по его сочинениям в Белорусском государственном академическом музыкальном театре, в котором он занимает должность балетмейстера-постановщика. В течение пяти сезонов хореограф создал спектакли на музыку О. Ходоско[16] «Вишневый сад» по комедии А. Чехова (2017) и «Титаник» (2018), детские балеты «Джеймс и Персик-великан» (2019) и «Петя и волк» (2021), а также одноактное «Путешествие во снах “Под Сознание”»[17] (2021) на музыку А. Пярта и Э. Сати. За это время он был удостоен множества наград, в том числе Национальной театральной премии за лучшую работу постановщика в музыкальном театре (2018), стал востребованным специалистом в культурной среде своей страны.

Балетмейстерское образование С. Микель получил в Белорусской государственной академии музыки по классу народного артиста СССР, профессора В. Елизарьева[18], ученика И. Бельского. Влияние известных хореографов несомненно отражается в творчестве

---

[16] Ходоско Олег Игоревич (р. 1964) – белорусский композитор, автор произведений в области симфонической и хоровой музыки.

[17] Микель Сергей Леонидович // Белорусский государственный академический музыкальный театра: официальный сайт. URL: https://musicaltheatre.by/mikel-sergey-leonidovich (дата обращения: 25.05.2022).

[18] Елизарьев Валентин Николаевич (р. 1947) – советский и белорусский балетмейстер, педагог, художественный руководитель Большого театра Белоруссии. Поставил балеты «Кармен-сюита», «Сотворение мира», «Спартак», «Щелкунчик», «Болеро» и многие другие.

молодого автора. Примером может служить постановка «Пер Гюнт», в которой драматургия балета основывается на сквозном развитии действия, полифонии музыкально-хореографических образов, метафоричности и многообразии пластики, сопоставлении и гармонии сцен, единстве всех компонентов спектакля.

Добиться такого результата С. Микелю помогла творческая команда. Дирижер-постановщик А. Анисимов[19] отредактировал собранную хореографом компиляцию произведений Э. Грига и предложил вставить другие опусы из наследия композитора, но при этом убрать «Утро» и «Танец Анитры», которые у всех на слуху. В итоге в оркестровую партитуру балета вошли: музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» (ор. 23), «Элегические мелодии» (ор. 34), «Норвежские танцы» (ор. 35), фрагменты из оперы «Олаф Трюгвассон» (ор. 50), «Симфонические танцы» (ор. 64) и «Лирические пьесы» (ор. 68)[20]. Как и в версии Х. Шперли, авторы данного спектакля вывели на сцену оперных певцов и хор для насыщения и усиления выразительности музыкальной драматургии. Только здесь они уже не застывают в статике, а превращаются в полноценных персонажей, взаимодействующих с основными образами. Артисты хора становятся и троллями, и переплавленными душами. Главные герои же вступают в танцевально-пантомимный диалог с солистами оперной труппы.

Художнику-постановщику Л. Сидельниковой[21] вместе с балетмейстером С. Микелем удалось передать весь калейдоскоп миров, часто пересекающихся, но отличающихся друг от друга. Романтико-идеализированный мир Осе, отсылающий к подлин-

---

[19] Анисимов Александр Михайлович (р. 1947) – дирижер Большого театра Белоруссии, главный дирижер Национального симфонического оркестра Республики Беларусь.

[20] См.: Пер Гюнт: о спектакле // Большой театр Беларусии: официальный сайт. URL: https://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/650-per-gyunt.html (дата обращения: 25.05.2022).

[21] Сидельникова Любовь Октябриновна – сценограф и художник по костюмам Белорусского государственного академического музыкального театра. Постоянно участвует в республиканских выставках.

ной Норвегии, воплотился в принадлежащем ей передвижном театре, который разыгрывает «спектакль в спектакле» с Ингрид и Масом Моном в главных ролях. Здесь все одеты в яркие традиционные норвежские костюмы и исполняют стилизованные народные танцы. После смерти Осе театр закрывается, однако ее мир не исчезает. Он возвращается во втором акте как часть жизни Сольвейг, ставшей для Пера не только любящей женщиной, но и матерью.

Реальный мир норвежской деревни Хэгстад представлен крестьянскими девушками в длинных платьях из разных лоскутов и юношами в рабочих комбинезонах и касках с орудием для горного труда, кружащимися в танце под музыку халлинга. Это веселье прерывает появление главной героини и ее семьи, резко контрастирующих по хореографической лексике, одеянию и музыкальному сопровождению. Их мягкие и плавные движения, исполняемые под мотив «Песни Сольвейг», словно перетекают из одного в другое, а перестроения танцевальных фигур происходят незаметно. Такая идиллия, чистота и возвышенность составляют отдельную Вселенную.

На грани разных миров находится марокканская пустыня, где обитают арабские бедуины, восточные девушки и обольстительная Анитра, готовая обобрать чужаков до нитки. По стилизованному пластическому языку и художественному оформлению они приближены к вышеописанным мирам. А по поведению и ценностям принадлежат к сфере, о которой будет рассказано далее.

Фантастика пьесы Г. Ибсена в спектакле белорусского хореографа разделена на два соприкасающихся мира – «цифровую корпорацию троллей»[22], отсылающую к веку современных технологий, и мистическую коллаборацию Пуговочника и его

---

[22] Телешук В. В Большом театре Беларуси готовят осенние премьеры // Звязда. 2020. 11.06. URL: https://zviazda.by/ru/news/20200610/1591822302-v-bolshom-teatre-belarusi-gotovyat-osennie-premery (дата обращения: 25.05.2022).

свиты Кривых, олицетворяющих «абсолютное безвременное зло»[23]. В темном царстве троллей все искажено: они ходят задом наперед, на лице только один глаз, как лупа, а второй пришит на задней части головного убора. На центральной декорации нарисована огромная деталь компьютерной матрицы, состоящая из линий и тонких проводов. Такие же узоры есть на костюмах подземных жителей. Их танец, как и музыка, развивается постепенно. С каждым проведением появляется новая пара троллей, а затем в кульминации они двигаются в едином порыве. К ним присоединяются Горный Король и Доврская Дева, облаченная в блестящий бирюзовый костюм, словно обтянутая змеиной кожей. Извилистые и гибкие движения ее тела только усиливают образ хитрого пресмыкающегося. Но своими grand jeté она готова пронзить свою жертву – Пера, лишь бы им завладеть.

Злой и бесчеловечный мир Пуговичника помимо его самого и свиты включает в себя общество сумасшедших, лишенных гендерного разделения, и место по переплавке душ, куда попадет Пер после совершения всех своих грехопадений. Данный мир – единственный, где балетмейстер использует пальцевую технику. Этим качеством он наделяет трех Кривых, вытянутых как линия, и сумасшедших, чьи тела не находят под ногами почву и всегда падают при попытке подняться на основание пуантов. Не менее важным является и выразительная пластика рук, задействованных от плечей вплоть до кончиков пальцев.

Коварному Пуговичнику, как и Фокуснику из балета «Петрушка» Э. Клюга, нравится всем управлять, надломлять и следить за происходящим. Он становится связующим звеном спектакля: всегда находится рядом с Пером, начиная с пролога и до момента в предпоследней сцене, когда Сольвейг в белом платье своим светом и любовью изгоняет зло прочь и спасает главного героя, постоянно мечущегося между мирами, каждый

[23] Микель С. «Пер Гюнт» / Беседу вела А. Дробленкова. Личный архив автора. 2022. 03.05.

раз выбирающего то одну, то другую сторону. Пытаясь приспособиться, Пер все время примеряет на себя либо одежду, либо движения, либо поведение окружающих и тем самым все дальше отдаляется от истинного «я». Вывести это на первый план было желанием балетмейстера. С. Микель сказал: «Я хотел сосредоточиться на отрицательных чертах анти-героя, чтобы еще больше возвысить Сольвейг, обладающую внутренней мощью и твердым стержнем»[24].

Для более полного и подлинного раскрытия образов главных героев постановщики воспользовались увлекательной находкой. Пера и Сольвейг исполняют не одни и те же танцовщики, а две пары: юные и седовласые. Такое разделение несет смысловую нагрузку в прологе и финале балета. В начале зритель видит состарившегося Пера, такого, каким он станет после скитаний перед «переплавкой». Однако посмотрев на свое отражение в зеркальной глади озера – временного портала, он растворяется, а на смену ему приходит молодой персонаж, за чьими приключениями публика готова следить, чтобы понять, как и почему он превратится в «негодную» душу. После испытаний-искушений герой снова оборачивается в Седовласого Пера. Смена Сольвейг совершается раньше – во время дуэта юная девушка через диалог движений передает свою судьбу пожилой женщине, безмолвно принимающей ношу на себя. В финале постаревшие герои исполняют адажио – отголосок лирического дуэта из первого акта, сохраняя те же движения и высокие поддержки. Они вспоминают теплые мгновения прошлого, которые их возвращают в молодость, и перерождаются в Юных Пера и Сольвейг. Сила вечной и безграничной любви утвердила свою победу.

С. Микель как начинающий балетмейстер, безусловно, ориентировался на опыты своих предшественников. У О. Дадишкилиани он перенял идею с Пуговичником, его появлением

---

[24] Микель С. «Пер Гюнт» / Беседу вела А. Дробленкова. Личный архив автора. 2022. 03.05.

в прологе и преследованием главного персонажа на протяжении всего пути[25]. Автор сделал его красной нитью повествования, наделив функциями правителя мира, о чем всю жизнь мечтал Пер. Как и многие постановщики, хореограф опирался на идею любви и главные женские образы, о чем свидетельствует финал балета. В какой-то момент, автор даже хотел изменить название спектакля и связать его с именем Сольвейг[26]. Действительно, его сочинение производит впечатление, что Пер вовсе не является главным героем. Балет С. Микеля, как и версия Х. Шперли, не лишен иллюстративности литературного источника. Постановщик сохраняет даже те эпизоды, которые ему совсем не нужны для развития конфликта, например, сцена в пустыне с друзьями. Однако в ней он раскрывает свои способности хореографа и демонстрирует талант в создании формы ансамблевого танца.

«Пер Гюнт» С. Микеля представляет собой необычную и захватывающую интерпретацию пьесы Г. Ибсена. Прежде всего, молодому хореографу удалось внести новизну в сценарную, музыкальную, хореографическую и живописную драматургию балетного спектакля, но при этом не утратить связь с традиционным прочтением драмы.

В целом, творческие подходы Х. Шперли и С. Микеля к воплощению «Пер Гюнта» индивидуальны. Х. Шперли представил синтетический спектакль, а молодой хореограф С. Микель в силу своего небольшого опыта создал балет нового времени с опорой на своих предшественников.

---

[25] Цит.: «Заслуженный артист России Отар Дадишкилиани по-своему рассказывает историю норвежского драматурга. Здесь, в отличие от сюжета Ибсена, Пуговичник возникает перед Гюнтом еще в Норвегии и позднее не раз сталкивается с главным героем, прежде чем Пер вернется на родину». / Дьячкова М. «Уходя со сцены в глубь времен…» (по следам абонемента «Жанры музыкального театра») // Консонанс. 2019. №1 (57-59). С. 54.

[26] Микель С. «Пер Гюнт» / Беседу вела А. Дробленкова. Личный архив автора. 2022. 03.05.

Несмотря на сложность и философский подтекст литературного первоисточника, мы приходим к выводу, что «Пер Гюнт» Г. Ибсена является подходящим произведением для воплощения на балетной сцене. Во-первых, в нем подняты общечеловеческие вопросы, которые остаются актуальными и сегодня. Во-вторых, пятиактная пьеса имеет разноплановую структуру, в которой сочетаются лирика и ирония, реальность и фантазия, всегда привлекавшие хореографов. А множество событий, загадок, мест действия и персонажей, дают свободу постановщикам и позволяют по-своему интерпретировать многомерность сюжета.

Мария КУРБАТОВА
Бакалавриат. II курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Н. Н. Зозулина,
кандидат искусствоведения,
профессор и заведующая кафедрой балетоведения

МОСКОВСКАЯ ТАНЦСИМФОНИЯ О ПЕТЕРБУРГЕ

Жанр танцсимфонии – один из самых сложных в балетном искусстве. За свою почти вековую историю он претерпел различные трансформации, но так и остался редким из-за трудности воплощения. Сама симфония является наивысшим музыкальным произведением. Композитору требуется заключить в определенную музыкальную форму свои размышления о жизни, мире, любви, человеческих судьбах… Для балетного искусства, начиная с эпохи Петипа, первым симфонистом стал П. И. Чайковский. Знаменитые спектакли, такие как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», уже считаются симфоническими произведениями. В них музыкальная ткань развивается тематически, обширными потоками, предъявляя балетной драматургии свои требования. Продолжая делиться на традиционные для балетного действия номера, их мелодическое повествование не ограничивалось ими, а продолжало единую нить повествования.

Еще до первой танцсимфонии балет начинает сталкиваться с нетанцевальной музыкой. В работах Михаила Фокина (по примеру Айседоры Дункан) все чаще звучат произведения Фредерика Шопена, Роберта Шумана, Милия Балакирева и других. Со временем и балетная музыка становится сложнее. После шедевров Петра Чайковского и Александра Глазунова в балет приходят Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев.

Первым, кто заговорил о танцсимфонии всерьез и стал ее теоретиком, был Федор Лопухов. В 1923 году он создает балет «Величие мироздания» на Четвертую симфонию Бетховена, где в основу легли образы, аллегории планетарного масштаба. В постановке Лопухов раскрывает свое видение союза человека и солнца, символика которого была присуща искусству десятых годов XX века. За десять лет до того, в 1913 году, рождается футуристическая опера «Победа над солнцем», где при подготовке декораций Малевич делает зарисовку, ставшую предтечей «Черному супрематическому квадрату». «Величие мироздания» становится авангардным экспериментом уже в балете. Но и опера «Победа над солнцем» (два показа) и балет «Величие мироздания» (один показ) не нашли своего зрителя и одобрения у критики. Тем не менее, идея Лопухова была подхвачена, жанр продолжил жить, только на советской сцене возвращение к нему произошло по прошествии трех десятилетий. Благодаря же Георгию Баланчивадзе (Баланчину), участнику эксперимента 1923 года, танцсимфония «переехала» на Запад. Балетмейстер смог обратиться к жанру в 30-е годы, создав школу и обретя труппу. Параллельно с Баланчиным в это время активно работал Леонид Мясин, пришедший к танцсимфонии своим путем. Впоследствии все больше хореографов воплощали симфонические произведения различных периодов. Джон Ноймайер ставил симфонии Малера, Моцарта, Шостаковича, Морис Бежар обратился к Девятой симфонии Бетховена, Иржи Киллиан и Георгий Алексидзе открыли свое видение симфоний Гайдна, Уве Шольц нырнул в глубины Седьмой симфонии Бетховена и т. д.

Симфония – масштабный жанр, являющийся симфоническим циклом. Канонические классические симфонии состоят из четырех частей: первая – в сонатной форме, в темпе аллегро, вторая – медленное движение, третья – это менуэт или скерцо, четвертая носит, как правило, динамичный характер в сонатной форме или форме рондо-сонаты. Со временем композито-

ры стали нарушать правила и создавать исключения: симфонии с меньшим, вплоть до одночастных, или большим количеством частей. В XX веке стали появляться камерные симфонии, не нуждающиеся в огромном составе оркестрантов. Стало возникать сближение с другими музыкальными жанрами, образуя такие гибридные жанры, как симфония-сюита, симфония-фантазия, симфония-поэма, симфония-кантата

Симфония – программное произведение, чем и отличается от других инструментальных жанров. Это жизнь, измеренная музыкой. Композиторы повествуют истории личных переживаний, например, в «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза или целого народа в «Героической» Третьей симфонии Бетховена. По симфониям композиторов разных эпох можно представить их время. Если XVIII век в музыке выражен в легких и галантных произведениях Гайдна и Моцарта, то дальше композиторы расширяют тематику своих высказываний, пользуясь музыкальным законами все свободнее. Наиболее полно это раскрылось в музыке Чайковского и Малера, которым удалось создать симфонические произведения, глубинные по своему идейному содержанию и выражающие проблемы XIX века через личное и общественное.

XX век с его мировыми, гражданскими войнами, революциями, восстаниями, «великими депрессиями», тиранией и террором также оставляет свой отпечаток в музыке. Он начинается как романтический, апогеем которого становится Восьмая симфония Густава Малера с его сверхоркестром и хором. Впоследствии возникает фраза, сказанная Стравинским: «Назад к Баху», говорящая о неоклассической тенденции. В ней трансформируются все созданные правила, происходит возвращение к классическим истокам, преобразование тех в современные реалии. Композиторы чувствуют, что трагедии двадцатого века не могут выражаться в «правильной» музыке. В это время усиливается роль личности художника, обостряются его внутренние пере-

живания трагедий времени, например, в Седьмой, Одиннадцатой симфониях Дмитрия Шостаковича или в симфонии Исаака Шварца о Холокосте «Желтые звезды». Первая симфония («Антисимфония») Альфреда Шнитке рисует картину столкновения жанров и человеческих чувств (злу и пошлости соответствуют джаз и псевдоклассика), и в то же время отсылает к Прощальной симфонии Гайдна: музыканты во время игры по очереди уходят. В итоге на сцене никого не остается, звучит только «застрявший» фрагмент «Прощальной» в записи, и снова возникает мелодический сумбур, с которого начиналось произведение. Позднее, ощущение новой, чистой страницы мира мы услышим в произведении Арво Пярта «Tabula Rasa». Эта минорная, светлая музыка таит в себе надежду, но «в ней разлита меланхолия как струящееся вещество», – говорил музыковед Ярослав Тимофеев. Со временем музыканты стали все чаще обращаться к освещению исторических событий через молитвенное звучание. Пярт, во время создания своей Четвертой симфонии «Los Angeles», говорил, что музыка Ангельской симфонии основана на православном каноне ангелу-хранителю, это симфония-молитва. «Реквием» Тиграна Мансуряна, посвященный памяти жертв Геноцида армян, был основан на армянской монодической музыке. Классический европейский канон обрел родное звучание, раскрыв боль и трагедию целого народа.

В XX веке музыкальное искусство одновременно как никогда сблизилось с танцем. Он достиг такой свободы, что стал способен обращаться к различным музыкальным жанрам, в том числе к симфониям. Не случайно именно в это время стало четко прорисовываться сходство языков хореографии и музыки, видимое «в поэтической обобщенности лирико-драматического содержания, в полифонической структуре, тематической разработке и динамичной композиции формы»[1]. После Лопухова, спустя 30 лет, балетмейстеры вновь обратились к симфоническому жанру.

[1] Русский балет. Энциклопедия. М., 1997. С. 540.

Леонид Лавровский и Константин Боярский поставили балеты на Классическую симфонию Прокофьева. Седьмую и Одиннадцатую симфонии Шостаковича выразил в хореографии Игорь Бельский. Шестая симфония Чайковского прозвучала в «Идиоте» Бориса Эйфмана, а в 2000-е ее же интерпретировал Ролан Пети на сцене Большого театра в своей «Пиковой даме».

Любая танцсимфония, созданная непосредственно в наше время, заинтересовывает каждого, кто неравнодушен к балетному и музыкальному искусству. Невозможно пропустить факт такой постановки! Подобной стала обновленная работа «Петербургские сумерки» на Пятую симфонию Чайковского (премьера состоялась в 1987 году в Москве), представленная 30 августа 2021 г. в Санкт-Петербурге на гастролях Театра классического балета Касаткиной и Василева – в постановке основателей театра.

Чайковский в жанре симфоний решал главный вопрос философских исканий о смысле человеческого бытия. Как подлинный драматург он стремился к выражению конфликтов жизни посредством столкновения и развития музыкальных образов, в преобразовании и взаимодействии различных музыкальных тем. Контрасты между темами, их борение проявлялись и в мелодии и гармонии. Такова Пятая симфония – величайшее произведение, в котором композитор выразил значимую в жизни каждого человека тему судьбы и рока.

После его Четвертой симфонии прошло около 11 лет. «Буду теперь усиленно работать, мне ужасно хочется доказать не только другим, но и самому себе, что я еще не выдохся», – писал Чайковский во время работы над Пятой. Он создал симфонию о жизни и судьбе, роковых силах, и извечных устремлениях человека к свету и радости. Современный дирижер Теодор Курентзис рассказывал о Пятой симфонии как о церковной музыке, которая погружает внутрь себя и передает страдания души. «Его (композитора. – М. К.) борьба за то, чтобы найти выход к чистому свету», – говорил дирижер об отношении компози-

тора к этому произведению. Перед балетмейстерами, в случае обращения к нему, стоит не менее сложная задача – передать движение к свету сквозь мрачные глубины человеческой души.

Первым хореографом, «посягнувшим» на Пятую симфонию Чайковского, был Леонид Мясин. В 1933 году в «Русском балете Монте-Карло» появилась его танцсимфония *Les Présages* («Предзнаменования»)[2]. Тема рока, ставшая заглавной у Чайковского, обрела визуальность в образе Судьбы, проходящем сквозь балет, сквозь жизнь каждого персонажа, как бы напоминая, что в нашей жизни есть кто-то над нами.

В видении Наталии Касаткиной и Владимира Василёва Пятая симфония Чайковского обрела иные программу и название – «Петербургские сумерки». Тема Петербурга очень близка балетмейстерам еще с вокально-хореографической симфонии «Пушкин», поставленной в ленинградском Театре им. Кирова. Это был спектакль о жизни и творчестве поэта: его любви и гибели, вдохновении и отчаянии, страсти и борьбе. И в нем помимо фигуры гения представали Николай I как рок и судьба, Наталия Николаевна как любовь всей его жизни, Муза как вдохновение поэта, смерть в лице Жоржа Дантеса… Но вернемся к «Петербургским сумеркам».

…Интродукция поставлена как реквием, сумрачно и печально. Балетмейстеры будто начинают историю с конца, когда перед нами не свет надежды, а боль утраты. На затемненной сцене мы видим олицетворение Петербурга в движущихся силуэтах: люди в черных пальто укрываются от дождя, раскрыв большие зонты. Одиноко горит вдали свет фонаря, озаряющий белое эфемерное существо, вознесенное, будто распятое, на руках безымянных юношей. За этой группой пристально следит человек в черном. Это и есть герой танцсимфонии, одинокий Странник,

---

[2] В этом же году он создает спектакль и на Четвертую симфонию Брамса – «Хореа́ртиум», а затем появится его хореографическая интерпретация «Фантастической симфонии» Берлиоза.

а светлый дух, если верить программке, его Муза. Но как многозначно искусство хореографии!.. Это белоснежное создание порой кажется и мятущейся Душой Странника, и его требовательным alter ego, и образом света внутри сумрака, и идеальным воплощением еще одной героини танцсимфонии – Спутницы Странника.

Тема главной партии вступает непосредственно за интродукцией решительно и порывисто: в ней слышатся стремление вырваться из-под власти гнетущей роковой силы и в то же время какая-то внутренняя скованность, тревога. Начало сонатного аллегро воспринимается в музыке как страстное обращение, вопрос или мольба. Рядом со Странником возникает его Спутница. Нежные, ласковые объятия, которыми она обволакивает Странника, говорят об их давней близости. Женщина полна любви к своему партнеру, но он не внемлет ее обращениям, будто рядом никого нет, отчего его поддержки выглядят скользящими и эфемерными. Чем сильнее нарастает драматизм в разработке сонатного аллегро, тем крепче он обхватывает ее, возносит над собой, кружит, как самого ценного человека. Каждое положение дуэта содержит в себе надлом и трагизм. В его руках она превращается в вещь, от которой ему хочется избавиться. Но Странника будто что-то останавливает. Он видит страдание и горечь в ее фигуре, застывшей в позе плакальщицы. Вернувшись и встав перед ней на колени, он даже не просит, а молит прощения у нее. И все же их тяготит совместная жизнь – дальнейшие поддержки еще острее выражают душевный разлад в колких, «грубых» движениях. Минуты единения проходят скоротечно. Странник, озаренный лучом от фонаря, стоит спиной к Спутнице, словно тень, способная исчезнуть в любую секунду. Ее желание достучаться до сердца любимого перерастает в мольбу: под скорый бег струнных и мощное завершение музыкальной разработки всеми инструментами оркестра, она мчится по сцене, обращая руки то в небо, то к нему и растворяется в толпе. И вскоре же ее

диалог со Странником возобновляется во всей сложности их отношений. Их дуэт наполняется тягучими движениями, а толпа, словно хор, становится утрированным выражением душевной дисгармонии.

Герою-Страннику все тяжелее быть в реальности. Здесь особо остро ощущается, что его черное одеяние, подобное футляру, символизирует надломленную душу человека, его отъединение от мира, в котором он скорее гость, чем обитатель. И тогда его метафизической заменой оказывается Муза, которая выходит к Спутнице. В своем белом образе она словно олицетворяет Душу Странника, ее чистоту и обнаженность перед женщиной, дарованной ему судьбой. Дуэт двух героинь состоит из сплошных сплетений, где руки перетекают, одна в другую, как два овала в знаке бесконечности. Собеседницы пытливо всматриваются друг в друга, словно каждая, как у А. Тарковского, стоит «с той стороны зеркального стекла». Внезапное появление Странника меняет диалог напарниц. Он словно врывается в их личное пространство и оказывается между ними преградой, которую не преодолеть. Главный герой пытается удержать рядом с собой и ту, и другую, но тщетно. Героини исчезают, оставляя его в полном одиночестве, теряющим силы.

Последующий монолог Странника в начинающейся второй части симфонии наполняется страданием и вопрошанием к самому себе: «А что же дальше?..» Ответом словно становится тема рока, врывающаяся в музыку. Экспрессивно звучащая мелодия струнных напоминает человеческий голос, который будто бьет героя в сердце, и на сцене вновь появляется та, что олицетворяет его внутреннее я, его боль, его страдание – Душа, которую терзает Странник, пытаясь достучаться и найти помощь. Ему хочется вернуться в счастливое прошлое, но нет ни сил, ни мыслей, ничего. Главная героиня настолько тонка и эфемерна, что жестокость Странника причиняет ей боль и страдания. И вдруг, осознавая, что он может потерять ее, герой становится

очень бережным к этому крохотному, светлому созданию и полами пальто пытается укрыть свою Душу и себя самого от мрака и жестокости. Сквозь трагичную, интимно звучащую мелодию репризы на сцену прорывается свет. Яркий луч озаряет их двоих среди абсолютной тьмы, но в тот же миг Муза исчезает, оставляя героя наедине со своими вопросами.

Третья часть — это вальс-скерцо с его воздушной мелодией, уводящей в мир радости. На сцене появляется пара молодых людей, Юноша и Девушка, наслаждающиеся присутствием друг друга. По всей видимости, Странник вспоминает свою юность – время счастья, влюбленности и надежд. Он смотрит на них как на ушедшую часть жизни, в которую хотелось бы вернуться. Юноша и девушка играют по очереди в жмурки. В музыке мелодия свободно переходит от инструмента к инструменту, соединяясь с игрой молодой пары на сцене. Когда искать партнера наступает очередь девушки, она внезапно ловит Странника. Что-то словно притягивает ее к нему, не отпускает. В этом уставшем, понуром мужчине, которого не пощадило время, она как будто прозревает будущее. И пока Юноша продолжает танцевать, Девушка погружается в размышления, бросая взгляд на медленно удаляющегося Странника, словно хочет запомнить каждую его черту…

Звучит четвертая часть симфонии. Люди зажигают свечи, освещая себе путь в петербургских сумерках. Приближается праздник Пасхи. Луч света на горизонте, к которому движутся люди – как символ этого события. Скоро случится чудо. Среди толпы проходит понурый Странник и параллельно ему Юноша из третьей части – два поколения, прошлое и будущее, соединившиеся в настоящем.

Музыка финала звучит все быстрее и быстрее. Молниеносно проносятся по сцене Спутница, Девушка и Юноша как вереница воспоминаний Странника. Они соединяются в пронзительном квартете, где каждое движение несет в себе надлом и вопрос.

Руки Девушки из юности и прожившей жизнь Спутницы постоянно переплетаются. Они до последнего держатся друг за друга, тем самым показывая неразрывную связь времен. Появляется Муза – Душа главного персонажа, без которой ему невозможно существовать. Таинство воскрешения, которому внимают прихожане, созвучно с чувствами главного героя. Странник мечется, а его духовное «я» теряет силы, словно увядает на глазах, все чаще исчезая со сцены.

Контрастом к их драме возникает кульминация массового празднования Пасхи. Люди восторженно христосуются, танцуют, обнимаются, в то время как обессиленный, сломленный Странник, на грани двух миров, движется сквозь эту радостную суету, вскоре растворяющуюся в наступающей петербургской ночи. В музыке звучит светлая меланхолия, приближающая героя к разрешению мучений. На последнем дыхании Странник ухватывается за оказывающуюся рядом с ним Душу. Он прижимает ее к себе и возносит в собственном воскрешении…

Драматургия танцсимфонии «Петербургские сумерки» выстроена так, что каждая часть раскрывает грани жизни Странника и его судьбы. Первая часть посвящена отношениям его со спутницей жизни. Трагическое звучание сонатного аллегро олицетворяет тяготы их совместного пути. Вторая часть, проникновенное адажио, отдана самому Страннику в его исканиях и мучительной рефлексии. В Третьей, вальсовой, время словно обращается вспять, и мы видим беззаботное прошлое, когда Странник и Спутница только встретили друг друга. А Четвертая, «музыка силы, воли, мужества» (Л. Михеева), становится триумфом жизни, побеждающей все перипетии. Танцсимфония Касаткиной и Василева требует от главных исполнителей невероятной концентрации и полного погружения в психологическую жизнь персонажей. Пластичный Артем Хорошилов в партии Странника восхищает глубокой передачей эмоций в своих движениях и многозначностью своего персонажа: борющейся,

страдающей и тонко чувствующей личности. Артист четко передает замысел постановки, выраженный в думах и вопросах Странника.

Исполнительница партии Спутницы, Марина Ржанникова, воплотила образ женщины, нежно любящей Странника, но столкнувшейся с его отчуждением, с утратой их близости и взаимных чувств. Сквозь страдания и печаль, которыми пронизаны ее движения, прорывается та внутренняя красота, которая когда-то привлекла к ней главного героя.

Марина Волкова в образе Музы-Души показала себя невероятно гибкой и выразительной танцовщицей. Белоснежный костюм выделял ее невесомую и ирреальную героиню на фоне остальных персонажей, добавляя ощущение света, которое она излучала.

Кажется, что Пятая симфония Чайковского вшита в балетное полотно Касаткиной и Василева. Каждый музыкальный эпизод прочувствован до мельчайших деталей. Все то драматическое, что вложил композитор в эту симфонию судьбы, балетмейстеры передали в хореографии, в своем разговоре о неумолимом движении времени, о судьбах двух близких людей, о важности жизни и жизни в гармонии с душой. Это очень серьезный, многослойный балет, где за каждым слоем скрыта важная мысль про человеческое существование. Герои не имеют конкретных имен, они названы как некие типажи, чтобы зрители смогли найти в их поступках истину для себя и прийти к ответу на поставленные ими вопросы.

Ева КАЛЬМАНОВИЧ
Бакалавриат. I курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог С. В. Лалетин,
преподаватель кафедры балетоведения

«КАРМЕН» В ХОРЕОГРАФИИ МИХАИЛА ВЕНЩИКОВА

«Искусство может быть только там, где есть здоровое чувство, посредством которого передаем свои мысли» – писал в дневниках Вацлав Нижинский. С этой нескладной, шероховато сформулированной мыслью тяжело спорить: действительно, искусство порождается чувством и им живет. Чем больше в искусстве чувства, тем оно правдивее и острее, тем больше оно ранит и трогает. Спектакль становится действительно значимым для нас лишь в том случае, если нам в полной мере оказываются интересны переживания героев, если мы можем хотя бы отчасти перенестись в плоскость их существования, прочувствовать их. Не каждый может соотнести себя с идеализированными и будто неживыми сентиментами романтизма и постромантизма, но абсолютно каждого способны увлечь страсти бытовые и пылкие, лишенные исконно театральной возвышенности. Пример такой настоящей и положительно интересной чувственности – сюжет о Кармен, многократно переосмысляемый и не раз находивший воплощение на театральной сцене.

Впервые история страстной цыганки Карменситы была изложена в новелле Проспера Мериме, а немногим позднее содержание центральных глав произведения французского писателя легло в сюжетную основу оперы Бизе. «Кармен» – главное детище композитора – запоминается пылкостью и жгучестью сценического переживания, утверждается в зрительском сознании как постановка необычная: бравурная, но при этом

подчеркнуто интимная. «Кармен» – одно из самых волнующих произведений музыкального театра, безусловный шедевр оперного искусства. Гремящая, извилистая, торжественная, иногда и тревожная музыка Бизе придает опере живой испанский колорит, широкие и острые мелодии питают пламень развертывающейся на сцене трагедии. Ритмы этой постановки глубоко дансантны, и потому закономерно становятся базой для дальнейшего переосмысления сюжета о свободолюбивой девушке и на хореографическом поле.

Главной Кармен балетного театра стала Майя Плисецкая в поставленном для нее одноактном спектакле. Разработанный Альберто Алонсо пластический инструментарий создал коллизию свободной и классической хореографии, бросил вызов окаменелой традиционности: отнюдь не академические невыворотные позы, хождение с пятки и откровенные костюмы сочетались у балетмейстера со строгостью движений и классически-пуантным танцем. Постановка поразила зрителей запредельностью увиденной страсти, а неклассическая хореография и дерзость пластики позволили говорить о принадлежности алонсовской Кармен к числу главных хореографических прозрений XX века. «Теперь “Кармен” будет жить», – говорила Плисецкая журналистам. И героиня живет, перерождаясь в каждом новом акте творчества.

Собственный взгляд на трагическую историю представил и петербургский балетмейстер Михаил Венщиков. По форме его «Кармен» есть что-то среднее между развернутым оперным повествованием и укороченным, почти абстрактным алонсовским: Бизе заключает свой рассказ в четыре акта, Алонсо – в один, Венщиков – в два. Выстроенное им сценическое действие представляется нам полным и описательным и, хотя многие сцены сведены постановщиком к категории относительной метафизики, в череде хореографических номеров все же ясно прослеживается сюжет новеллы Мериме. С точки зрения сценического

воплощения, балет Венщикова также синтетичен. Построение действия отсылает нас к оперному спектаклю, в пластике же мы видим характерные элементы из хореографии Алонсо. Однако система образов Венщикова не характерна ни для новеллы, ни для оперы, ни для «Кармен-сюиты»: автор наполняет новым содержанием образы главных героев, предлагает свой вариант состава действующих лиц. Например, Микаэла у Бизе выступает одной из главных героинь сюжета, а в рассматриваемой нами постановке появляется лишь туманным образом, далекой полуявью. В минуты сомнений Хосе невеста грезится ему как смутное видение и в дальнейшем действии уже не участвует. Можем отметить обращение Венщикова к исходному литературному источнику: постановщик слабо выделяет фигуру этой героини, подобно тому, как это делает Мериме.

По-новому решается балетмейстером и роковая сцена гадания. Действующим лицом становится безымянная цыганка, образ которой отсутствует в каждом из предыдущих переосмыслений истории Карменситы. Она оглашает свое предсказание сначала главной героине, а потом Хосе, связывая их ужасным, пугающе точным прозрением. Введение в повествовательную линию гадалки кажется неуместным: пророчество не меняет хода действия, а само присутствие нового действующего лица обезличивает саму Кармен. В оригинале гадает Кармен, и это является частью ее темной чарующей личности, обнажает ее человеческую силу – узнать о самом страшном и фаталистки принять неизбежное. И если остальные изменения в устройстве сюжета могут считаться удачными, выполняющими особые драматургические задачи, то подобная версия эпизода гадания кажется бессмысленной.

Куда более интересно и противоречиво изображается хореографом эпизод гибели Кармен: героиня умирает, случайно натыкаясь на выставленное Хосе копье. Решенная таким образом смерть главной героини позволяет по-новому расставить акцен-

ты в истории любви пылкой цыганки и бывшего драгуна, вносит ясность и в образы, и в мотивы. Хосе Венцикова не хотел убивать Карменситу, его любви не свойственны разрушительность и смертоносность, что так ярко выражены у Мериме, Бизе и Алонсо; прощальный дуэт здесь полон горечи и скорби, он не злораден, не торжественен. Любопытно, что орудие непреднамеренного убийства – копье пикадора. Такой подбор реквизита будто углубляет смыслы, порождаемые обстоятельствами смерти девушки: сраженная рукой Хосе, Кармен погибла случайно, но умирает она от раны, оставленной оружием, ассоциируемым у зрителя с корридой. Такой драматургический ход делает сцену двойственной, неоднозначной и отсылает нас к мысли об общности тем мужчин-соперников. Впервые с этой мыслью мы сталкиваемся в начале второго акта, во время наблюдения за стычкой Хосе и Тореадора. Сцена физической борьбы героев быстро сменяется метафорическим конфликтом их характеров, противостояние оттеняется мигом спонтанного братания; соперники осознают общность своих судеб, свою равную обреченность, они всё еще остаются врагами, но это мимолетное единство продолжает незримо связывать их. Оно находит отражение и в эпизоде смерти Кармен: кажется, роковой удар наносят ей оба поклонника, Тореро – образно, Хосе – физически.

Оформление постановки минималистично, сдержанно, неброско, но спектакль от этого не страдает: каждая деталь сценографии приходит в живое соответствие с повествованием, становится красноречивым фоном для разворачивающегося действия. Особого внимания заслуживает видеоряд, мастерски подобранный Викторией Злотниковой. Перед нами мелькают картины в серо-бордовой наивно-готичной рисовке, их ненавязчивая анимация сделана качественно, во многом неожиданно мудро. Так, в первом акте, во время соло Хосе, на заднике возникает силуэт девушки, то появляющийся, то исчезающий в большом белоснежном строении. Это оформительское реше-

ние крайне метафорично, трансляция видеографического сюжета отражает внутренний мир страдающего от порочной симпатии к Кармен драгуна.

Разработанные Татьяной Королевой костюмы историчны и красочны, они не только отражают картину эпохи, но и интонируют героев, становятся инструментом драматургического режиссирования балетной постановки. Изначально Кармен появляется в бело-красном костюме, значительно выделяясь среди сереньких одежд подруг. Такое решение призвано показать зрителю инаковость ее сущности, выделить девушку из толпы работниц табачной фабрики и подчеркнуть огонь и страстность, в ее личности заложенные. Вместе с тем фасон платья выглядит немного нелепо, к образу горничной или медсестры он имеет отношение куда большее, чем к образу пылкой цыганки. Намного более живой, выразительной и правдивой кажется Кармен после смены наряда во втором акте. Переодевшись в алую рубаху и черные кожаные брюки, она ненадолго предстает перед зрителем в другом амплуа, становится привычнее и ближе. Удачно подобрано и одеяние Тореро; его костюм отсылает нас к классическому образу: узнаваемый покрой, черно-белая палитра, резной узор жакета. Использованная Венщиковым в постановке хореографическая лексика неоклассична, в ней много пластического языка. Блестяще отточенная пальцевая техника соседствует с партерной техникой и откровенно неклассическими элементами: Кармен гимнастически вьется в поддержках, исполняет кульбиты и, подобно Плисецкой, ходит с пятки. Здесь и доведенная до предела классика, и полное ее отрицание. Пластика героев задается Венщиковым особым образом: их танец не только повествовательное средство, но и важнейшая часть характеристики персонажа. Так, хореографической основой монолога Хосе в первом акте становятся прыжки и падения – они обнажают внутренние переживания плененного Кармен молодого человека, подчеркивают овладевшее им любовное смятение.

Более яркий пример «жизнеописательности» хореографии – выходы драгунов. Основу их танцевального текста составляют прыжки, содержащие меткую аллюзию на лошадиную скачку. А в одной из сцен четверо военных двигаются скачкообразно, то и дело принимая открытые позы и будто хвастаясь собственной силой. Наблюдать за ними положительно забавно, все танцы квартета драгунов решаются Венщиковым в смеховом ключе. Вторая комическая группа, выведенная балетмейстером – контрабандисты. Их пластика открыта и пружиниста, танец полностью выстроен на нетвердом, произвольном движении, выдержан в легком и подвижном характере. Здесь мы встречаем и ветреные раскачивания, и неклассически хлипкие вращения, и летяще-резвую, танцующую походку. Подобная карикатурная обрисовка драгунов и контрабандистов – замечательная балетмейстерская находка, она вызывает легкую усмешку и непроизвольное восхищение фантазией хореографа.

Интересно поставлен монолог Тореадора. Луч прожектора выхватывает из темноты фигуру танцовщика и рядом стоящий стул. Тореро видит в нем быка, врага, предмет страсти... Он пинает несчастный стул, отбрасывает его и снова к нему возвращается; совершает необъяснимые махинации, ласкает стул, «убивает» стул и, умывая руки от невидимой крови, наконец останавливается. Многострадальный предмет мебели, предварительно накрыв красной тканью, уносят за кулисы, а «победивший» его Тореадор торжественно исчезает со сцены вслед за ним.

Ювелирно решен кордебалетный танец, сопровождающий появление Тореро в начале второго акта: пластика артистов крайне точно воспроизводит образ быка, становясь живой декорацией к корриде. Острые линии горизонтально сведенных рук имитируют рога, а животные «притаптывания» довершают метко создаваемый хореографом образ.

Финальная сцена балета выглядит выразительно и особенно трогательно: в ней хореограф ставит прощальный (не физиче-

ский, но метафизический) дуэт Хосе и погибшей от его руки Кармен. Убитый горем герой в отчаянии застывает над бездыханным телом возлюбленной. Занавес падает…

Сцена из балета.

Михаил Венщиков.

Федор ПЕШИЙ
Бакалавриат. I курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог С. В. Лалетин,
преподаватель кафедры балетоведения

«КАРМЕН» В ЭРМИТАЖНОМ ТЕАТРЕ

На сцене Эрмитажного театра состоялась премьера «Кармен». Новую балетную интерпретацию знаменитой новеллы Проспера Мериме представил Михаил Венщиков при поддержке художника Вячеслава Окунева.

С момента публикации новеллы прошло уже два с половиной века, и за это время было создано несколько знаковых балетных спектаклей (самый первый был поставлен в 1845 году Мариусом Петипа). За долгую сценическую судьбу история о цыганке и сержанте претерпевала изменения, к ней обращались Ролан Пети, Матс Эк и Альберто Алонсо; но наиболее знаменитым произведением на основе новеллы стала опера Жоржа Бизе. Обычно хореографы ставят свои балеты именно на музыку оперы, порой переделывая ее под балетную стилистику, как было, например, с «Кармен-сюитой» Родиона Щедрина. Венщиков же использует и другие композиции Бизе, обрамляя испанскую пляску тягучими восточными мотивами «Искателей жемчуга». Хореограф, сведя структуру спектакля к любовному треугольнику, что выгодно смотрится в балете, во многом заимствует композицию оперы Бизе, сохраняя знаковые музыкальные сцены: «Хабанеру», танец в трактире Лиласа Пастьи, выход Тореадора.

Хореография постановки Венщикова наследует танцу Марты Грэм, которая обогатила танец безличными, условными и маскулинными движениями: резкими взмахами рук, сложенными кистями, высокой амплитудой прыжков. И в целом, вся партия Кармен (Оксана Бондарева) построена именно на цитировании

балетов прошлого: движения «Хабанеры» напоминают о знаменитой хореографии Алонсо, трио с солдатами отсылает к классическому наследию Петипа, а чувственный дуэт с Хозе заставляет вспомнить диалог из «Парка» Прельжокажа.

Не удалась работа с реквизитом: танец Тореадора (Сергей Нейкшин), который ведет танцевальный диалог со стулом, символизирующим, по задумке хореографа, быка, лишен выразительности и не соответствует эстетике спектакля. Остается лишь отметить, что стул очень чувственно сыграл свою роль. Однако есть и интересные номера, достойно выражающие бурю и натиск испанского характера: дуэт Хозе (Денис Алиев) и Тореадора, наполненный эмоциональным взаимодействием двух танцовщиков, как будто предрекает трагический финал. Неплохи и массовые сцены: кордебалет прекрасно передает настроение испанского праздника жизни, чувственности и красоты, который кажется глотком свежего воздуха в смоге основного конфликта.

Однако Венщиков уходит от трюизма «Испания – знойная страсть». Образы главных героев наполнены русской хандрой, жизненной разлаженностью. Как пишет сам хореограф, он хотел показать Хозе человеком, «который разрывается между любовью и долгом», Тореадора, пытающегося «вырваться за отведенные ему границы маскулинной инфернальности», и Кармен, боящейся «фатального одиночества». Эта цель хореографа уйти от «штампов», во-первых, перечеркивает достоинства всех предшествующих постановок, а во-вторых, не может быть реализована в эстетике красной цыганской юбки и золотых эполетов на парчовых камзолах матадоров. Все три героя становятся участниками не шекспировской трагедии с южным колоритом, а драмы в духе Чехова или Вампилова, совершенно не подходящей декорациям знойного городка.

К слову, декорации в постановке представлены меняющимися на большом экране изображениями в духе Джорджо де Кири-

ко: пустынные площади, закрытые таверны. С одной стороны, они дополняют ощущение потерянности Кармен, ее одиночества, страдания от своей же красоты, с другой – вызывают зрительский зевок от не всегда уместной, в чем-то даже детской, анимации.

В целом, остается одно спасение – гениальная музыка Бизе, возвышающаяся над хореографическим текстом. Возникает вопрос: нужен ли в сложившихся условиях русскому искусству хотя бы какой-то новый балет, является ли сам факт премьеры высоким достижением? И каждый, включая Михаила Венщикова, на этот вопрос отвечает по-своему.

Пелагея ПОЛОНСКАЯ
Бакалавриат, II курс.
Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство».
Образовательная программа
«Менеджмент хореографического искусства»
Педагог М.О. Потолокова,
доктор экономических наук, профессор кафедры балетоведения

ДЯГИЛЕВ КАК СОЗДАТЕЛЬ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Диалог культур – это многообразие культурных форм и явлений, которые порождают единую человеческую деятельность. В свое время Эдуард Тайлор полагал, что если сравнивать разные этнические культуры, то можно прийти к выводу, что весь мир – это одна страна. В каждом музее можно встретить определенные черты единства, сходство в предметах быта, единство способов достижения целей, независимо от места расположения данной культуры и ее хронологии.

Существует всего три уровня такого взаимодействия. Первый уровень этнический, который происходит на уровне этносов, читай народов. Как раз пример, когда вы общаетесь с иностранцем, будет пример такого взаимодействия. Второй уровень национальный, хотя, выделять его особо не верно, потому как нация тоже является этносом. Лучше говорить – государственный уровень. Такой диалог происходит, когда на государственном уровне выстраивается какой-то культурный диалог. К примеру, в Россию приезжают студенты по обмену из стран ближнего и дальнего зарубежья. В то время как российские студенты отправляются на учебу за границу. Третий уровень – цивилизационный. Такое взаимодействие возможно вследствие каких цивилизационных процессов. Например, вследствие распада СССР многие государства сделали свой цивилизационный выбор.

Как раз таки государственный уровень культурного диалога и происходил между труппой Дягилева и публикой Франции.

Не существует однозначной оценки значимости русского искусства, привезенного Дягилевым в Европу, и его роли в создании моды на русский стиль во Франции. Именно из-за этого двойственного положения, исследовать деятельность великого импресарио еще более интересно и актуально для наших современников.

Дягилев был одним из первых людей, кто начал диалог культур между Россией и Европой. Он внёс большой вклад с помощью «Русский сезонов».

Сергей Павлович много путешествовал по Европе и в октябре 1906 года состоялось его первое выступление в Париже с русской выставкой в Осеннем салоне. Она охватывала русскую живопись и скульптуру за 200 лет. Дягилев желал познакомить Парижан с историей русского искусства. Особое внимание на этой выставке было уделено художникам Л. С. Баксту, А. Н. Бенуа, М. А. Врубелю, и многим другим. Дягилев позаботился о создании и выпуске каталога «Русская художественная выставки в Париже», где были размещены иллюстрации с представленными на ней работами.

«Русские сезоны» начались в Париже в 1907 историческими концертами с участием Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, А. К. Глазунова, Ф. И. Шаляпина. В 1908–1909 были исполнены оперы «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородина и др.

В 1909 впервые, наряду с оперными спектаклями, показаны балеты М. М. Фокина: «Павильон Армиды», «Половецкие пляски»; «Сильфиды» на музыку Шопена и «Клеопатра» Аренского.

Балетная труппа состояла из артистов петербургского Мариинского и московского Большого театров. В 1911 Дягилев принял решение о создании постоянной труппы, которая окончательно сформировалась к 1913 и получила название «Русский балет Дягилева».

С одной стороны, он привёз русских артистов балета, которые могли показать небывалую отточенность движений, с другой стороны он сотрудничал с европейскими художниками и композиторами, создавая таким образом симбиотическое искусство.

Сочетание балетного искусства, которое можно назвать традиционным, с музыкой Сати и костюмами Пикассо (в балете «Парад»), которые были невероятно авангардны для своего времени вызывало у публики состояние шока и любопытства. Хотелось узнать одновременно больше и про истоки, и восхищаться дерзостью современных художников.

Европа никогда прежде не была так объединена единым культурным порывом.

Sergei Diaghilev as the creator of Inter-cultural communications

Inter-cultural communications entail the sharing of ideas and differences with the intent of developing a deeper understanding of different perspectives and practices. Edward Tylor deemed that if you compare different ethnicities, you can come to the conclusion that the whole world is in fact one community. In every museum, despite the local culture or chronology, you can find some similarities in household items, dictated by close goals, and fairy tales.

Inter-cultural communications are important because without them we wouldn't be able to break cultural barriers and build awareness of different cultural norms, as well as enhance self-awareness and communication skills.

There are three levels of IC or inter-cultural communications. The first level is ethnicity, an example of which could be a simple conversation with a foreigner. The second one is national or governmental level. These communications appear when the dialogue happens through authorities. One of the examples can be

some foreign exchange students travelling to Russia for a university programme to study here, while Russian students travel to the other country to study there. And finally, the third level is civilizational. For instance, when Europeans travelled to America, they found a completely different culture.

When Diaghilev founded Ballets Russes it was the second, national level of communications between Diaghilev's ballet troupe and French viewers. He was one of the first people to renew inter-cultural communications between France and Russia at the dawn of the new era.

There's no univocal understanding of the way how much Diaghilev's influence impacted the creation of Russia-related fashion in France. This ambivalent situation is the reason why researching the impresario is still very interesting and important.

Sergei Diaghilev travelled a lot in Europe, and in October of 1906 he made his first Russian exhibition. It had paintings and sculptures from 200 years of Russian history. Diaghilev was eager to introduce Paris with Russian art. He even created catalogue with pictures of art objects in this exhibition and published it.

Ballets Russes began in Paris in 1907 with historical concerts made with participation of Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov, Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, Alexander Konstantinovich Glazunov and Feodor Ivanovich Chaliapin. In 1908 – 1909, such operas as *Boris Godunov* by Modest Petrovich Mussorgsky, The *Maid of Pskov* by Nikolai Rymsky-Korsakov, *Prince Igor* by Alexander Borodin and others.

In 1909, ballets by Michel Fokine were performed for the first time. Like *Le Pavillon d'Armide, Polovtsian Dances, Les Sylphides* and *Cleopatra.*

The ballet troupe included dancers from Saint Petersburg's Mariinsky and Moscow's Bolshoi theaters. In 1911, Diaghilev decided that he needs a constant troupe, and he created it in 1913.

On the one hand, Sergei Diaghilev had brought Russian ballet

dancers, who could show unbelievable elegance and mastery to Europe. On the other hand, he collaborated with European artists and composers, thus creating spectacular symbiotic art. There's a big chance that without him they would have never began working together.

The combination of conservative ballet tradition with, for example, music by Eric Satie and costumes by Picasso (ballet Parade), which were amazingly vanguard for the time and caused such emotions in public like surprise and curiosity. People simultaneously wanted to know more about where the ballet came from and to admire the audacity of those contemporary artists.

Never before had Europe been united by one whole cultural impulse.

Яна ФИРУЛЕВА
Бакалавриат, III курс.
Направление подготовки «Хореографическое искусство».
Образовательная программа «Менеджмент исполнительских искусств»
Педагог М.О. Потолокова,
доктор экономических наук, профессор кафедры балетоведения

ЛЮБОВЬ ДЯГИЛЕВА: ЖИВОПИСЬ? ОПЕРА? БАЛЕТ

Нет на свете силы более могущественной, чем любовь.
Игорь Стравинский

Любовь первая. Музыка

Первая любовь, как известно, всегда болезненна, полна разочарований и остается с тобой на всю жизнь. Именно такой для Дягилева стала музыка.

Любовь к музыке возникла у Сережи с рождения, можно сказать, передалась по наследству. Для понимания ее свойств нам необходимо обратиться к корням, к родовой истории Дягилевых. Исчисление дягилевской музыкальности по праву начинается с Павла Дмитриевича, деда Сергея Павловича, человека широких взглядов, блестящего кавалергарда. Он был самой непосредственностью, обожал театр, прекрасно играл на рояле и страшно гордился тем, что брал уроки у профессора Фильда. Отец Дягилева, Павел Павлович, также обладал музыкальными способностями. Статный мужчина очаровывал своим чудесным голосом (тенором), давая концерты, на которых исполнял самые разнообразные произведения из своего репертуара: от оперных арий до романсов.

Все Дягилевы были музыкальны по природе своей и наполняли музыкой среду, в которой оказывались. Так, переехав жить в Пермь, в 1882 году, когда Сереже исполнилось 10 лет, Павел Павлович со своей семьей поселился в громадном, просторном доме на Большой Сибирской улице, который через год стал центром всей культурной жизни Перми, настоящими “Афинами”.

Вскоре образовался музыкальный кружок, затем и любительский оркестрик. Когда в доме проходили репетиции, Сереже разрешалось ложиться позднее обычного. Наблюдая за игрой дяди Вани в четыре руки с Данемарком, мальчик знакомился с Моцартом, Бетховеном, Гайдном. Кстати, вплоть до окончания гимназии музыкальными занятиями Сергея руководил этот строгий и серьезный музыкант Данемарк, учитель пермской классической гимназии.

Баловень судьбы рос в атмосфере чистой любви, всеобщего праздника и легкости. Елена Валерьяновна окружала пасынка безграничной нежностью и заботой, впоследствии она стала для него главной женщиной в жизни.

Значимым фрагментом периода становления героя считаются музыкальные паломничества по Европе с кузеном Дмитрием Философовым, во время которых юный Сергей услышит в Вене «Лоэнгрина». О «Тристане и Изольде» Дягилев выскажется в журнале «Мир искусства»: «Не имеют у публики успеха главным образом произведения гениальные. Эта аксиома далеко не нова, но каждый раз вызывает невольный ропот…». Начало формирования творческим ориентирам Дягилева было положено. В будущем импресарио почти всегда будет предугадывать успех спектакля, несмотря на негативную реакцию публики.

Первая любовь проходит вместе со спесивостью юнца, получившего пощечину хрупкой женской ручкой. В случае с Дягилевым пощечина прилетела с двух сторон: первой станет критика и нелестный отзыв по поводу композиторских способностей от Римского-Корсакова, профессора Санкт-Петербургской консерватории. Оскорбленным в своих ожиданиях, Сергей уходит достаточно эффектно, как он умел, со словами пророка: «Будущее покажет, кого из нас двоих история будет считать более великим». Второй же и вместе с тем последней стал провал «Сцены у фонтана» из оперы «Борис Годунов», написанной Дягилевым под очевидным влиянием Мусоргского, но с большим преоб-

ладанием «широкой мелодии». Сергей Павлович сам исполнял партию Дмитрия Самозванца, даже это не спасло провалившуюся сцену. В переломный момент любовь к музыке не закончилась, она лишь перешла в другую форму, более зрелую. Из письма к матери: «… я нашел мое настоящее значение – меценатство. Все данные, кроме денег». Теперь же Сергей Павлович мыслит себя меценатом и мечтает о создании музея Serge Diaguileff. А мечтать для Дягилева – значит действовать.

Пусть Дягилев никогда не станет выдающимся композитором, но вместо этого откроет миру гениального Игоря Стравинского, великую русскую музыку и неподражаемого Федора Шаляпина.

Любовь вторая. Живопись

Приезд С.П. Дягилева в Петербург для поступления в университет был ознаменован созданием общества «Мир искусства» в 1890 году. Тогда краснощекий пермяк знакомится с друзьями своего кузена Димочки Философова, важными людьми в становлении не только Дягилева, но и журнала «Мир искусства», а также «Русских сезонов», это были невские пиквикианцы, как они себя провозгласили, выходцы гимназии Мая: Шура Бенуа, Валечка Нувель и др.

Первые годы существования кружка Дягилева мало беспокоили вопросы живописи, он редко посещал лекции и ходил на собрания. Его фокус был направлен исключительно на занятия музыкой и общественные связи, он не жил студенчеством. Из воспоминаний А.Н. Бенуа следует подчеркнуть отличия Дягилева от членов общества: «…провинциальная некультурность, равнодушие к эстетическим и философским спорам». Все дело в том, что Дягилев любил искусство как таковое, и меньше всего его волновали вопросы «за что?» и «почему?», поскольку он смотрел на искусство сердцем.

Если любовь к музыке, самого абстрактного из искусств, давалась Сергею Павловичу по наитию, от Всевышнего, то проблемы живописи постигались им постепенно в процессе обучения. Будущий импресарио ощущал, что для полноценной деятельности, задуманной им, инстинктов недостаточно, нужна и теоретическая база. Основным интеллектуальным опекуном для Дягилева на эти годы становится Александр Бенуа. Переоценить влияние Александра Николаевича на все общество «мирискусников» было невозможно, поскольку обстановка, климат, поддерживаемые им, сплотили Бакста, Сомова, Лансере и даже Серова. Параллельно с формированием личности членов кружка начинает развиваться журнал, руководство которым берет на себя Дягилев. Не будучи художником, молодой человек опережает их и заставляет верить ему.

Вторая поездка в 1895 году за границу равна второму пришествию Христа. Дягилев возвращается с массовых диковинных картин: Бартельс, Либерман, Менцель и кумир «мирискусников» Пюви де Шаванн.

Задумав «выхолить русскую живопись, вычистить ее и поднести Западу», неутомимый герой реализует ряд выставок: английских и немецких акварелистов 1897 года, а также русских и финляндских художников 1898 года. Новое влечение несет за собой энергию космического масштаба, подкрепленную четкой кураторской программой, встроенной в парадигму всех последующих проектов Дягилева.

Особое значение имела Историко-художественная выставка русских портретов, прославившая Дягилева как непревзойденного куратора. С 1905 году его имя увековечено в русской культуре. Игорь Грабарь следующим образом определяет заслуги Сергея Павловича: «С дягилевской выставки начинается новая эра изучения русского и европейского искусства 18 и первой половины 19 века: вместо смутных сведений и непроверенных данных здесь впервые на гигантском материале, собранном со всех концов России, удалось

установить новые факты, новые истоки, новые взаимоотношения и взаимовлияния в истории искусства».

Выставка русских исторических портретов в Таврическом дворце (6 марта 1905 – 26 сентября 1905)

Несмотря на невероятный успех, Дягилев не мог остановиться на достигнутом. И в 1906 году он уезжает в Париж работать над русской выставкой в Осеннем салоне.

Напомню, что «Мир искусства» возник на почве дружеского единения, одних взглядов и мироощущения с товарищами. Дружба постепенно прерывалась. Молодые люди взрослели, менялись их убеждения, страсть угасала, остро встала и материальная сторона вопроса. Однако самая главная причина заключалась в охлаждении Дягилева по отношению к журналу и его деятельности. На этом его миссия в судьбе «Мир искусства» окончена.

Но здесь же Дягилев, жадный, любопытствующий и неутомимый, схватив все знания, опыт, навыки, связи, бросается к завоеванию главной любви, объединившей прежние, – к театру.

Любовь настоящая. Театр

В 1899-1901 годах Дягилев приступал к своей работе в дирекции Императорских театров с выработанной программой реформации оперного и балетного искусств, находясь на службе, он предпочитал практическую деятельность теоретической. Даже тот факт, что Сергей Павлович хотел привлечь к неудавшейся постановке «Сильвии» настоящих творцов, художников вместо ремесленных декораторов, говорит о том, как важно Дягилеву было вывести сценическое искусство на достойный уровень. Далее с каждым «Русским сезоном» вырабатывалась новая модель балетного спектакля по Дягилеву: во-первых, балетный театр может существовать самостоятельно; во-вторых, он может быть коммерческим предприятием (показы нескольких одноактных балетов в один вечер); и последний принцип, обращенный в цитату, «великая сила искусства заключалась именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное – свободно <…> произведение искусства важно не само по себе, а лишь как выражение личности творца». Концепция Сергея Павловича уже тогда предваряла, предсказывала пути театра в границах современного искусства.

Дягилев не оставил после себя потомства, но плодами его любви мы восхищаемся до сих пор: «Петрушка», «Шахерезада», «Парад». Список можно продолжать бесконечно. С тем же азартом и выверенностью наш герой создавал произведения искусства из людей. Стравинский, Нижинский, Баланчин и многие другие выдающиеся деятели «Русских сезонов» есть выражения личности творца.

Последствия любви

Великие «Русские сезоны» сыграли значительную роль в истории мировой культуры, но в масштабах личной жизни Дягилева не меньше. В последние годы импресарио увлекся коллекционированием редких книг. Уставший от душевных переживаний, он решил обратиться к неживому, инертному – тому, что фиксирует вечность.

Труппа «Русского балета». В центре – Сергей Дягилев

Последние дни жизни Сергей Павлович слушал мелодии Чайковского, грустные, русские, напевал его «Патетическую», невольно ставшую лейтмотивом жизни, и погружался в воспоминания детства, возвращаясь к исходной точке, где он любил и был любим.

Здесь для понимания необходимо подчеркнуть, нам важно найти не то, что Дягилев любит больше: живопись, оперу или балет, наоборот, эссе заключалось в изучение не объекта любви

Дягилева, а ее формы – сакральной, безусловной. Она зародилось еще в детстве и прошла через все метаморфозы жизни.

Семья Дягилевых, 1885 г.

Список используемых источников

Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства». М.: Искусство, 1998.

Гарафола Л. Русский балет Дягилева / Линн Гарафола; пер. с англ. М. Ивониной и О. Левенкова. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021.– 656 с.

Лифарь С. М. Дягилев. СПб.: Композитор, 1993.- 352 с.

Лифарь С.М. С Дягилевым. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994.

Слоева М. Дягилев как эталонный продюсер [Текст] / М. Слоева // Театр. 2017. № 31. С. 38.

Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / Шенг Схейен; пер. с нидерландского Н. Возненко и С. Князьковой; М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019.- 608 с.

Диана БРАГИНА
Аспирантка Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой
Педагог М.О. Потолокова,
доктор экономических наук, профессор кафедры балетоведения

ФИНАНСОВЫЕ МЕТОДЫ ОЦЕНКИ ПРОЕКТОВ В СФЕРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация: в данной работе рассматривается взаимосвязь бизнес-среды и сферы хореографического искусства. Автор статьи применяет понятие инвестиционный к проектам в сфере хореографического искусства. Приведенный опрос демонстрирует заинтересованность участников бизнес-среды во вложении средств в проекты в сфере хореографического искусства как маркетинговые. Примен финансовый метод оценки ROI для расчета эффективности инвестиционных вложений в проекты в сфере хореографического искусства. В заключении автор приводит рекомендации для разработки и реализации проектов в сфере хореографического искусства.

Ключевые слова: хореографическое искусство, инвестиционный проект, бизнес-среда, финансовый показатель.

История вопроса экономики культуры и ее прагматической роли ведет отчет с 1966 года, когда было опубликовано исследование американских ученных «Исполнительские искусства – экономическая дилемма». Со временем круг специалистов, интересующихся вопросом эффективности культуры, расширялся: в 1973 году была создана Международная ассоциация исследователей в области экономики и культуры. В 1979 году была проведена первая международная конференция, посвященная вопросу экономики культуры.

Проведенный анализ литературных источников демонстрирует множественность подходов исследователей к оценке эффективности деятельности учреждений сферы культуры. Одна-

ко все существующие методы и модели направлены на оценку с позиции государственной культурной политики; и ни один из методов на прямую не демонстрирует привлекательность проектов в сфере культуры с точки зрения инвестирования.

Таким образом возможности руководителей организаций сферы культуры для поиска новых финансовых ресурсов ограничены, а интересы частных организаций и инвесторов остаются в тени несмотря на то, что проекты в сфере культуры, в особенности проекты в сфере хореографического искусства, могут выступать в роли выгодных инвестиционных проектов.

Учреждения в сфере хореографического искусства могут открыть для себя новый источник финансирования проектов посредством привлечения инвестиций из бизнес-среды. Актуальность данной работы заключается в том, что вопрос эффективности негосударственных инвестиции в данную сферу, и в сферу культуры в целом, остается открытым.

Цель данной работы: предложить финансовой метод оценки инвестиционных проектов в сфере хореографического искусства.

Практическая значимость данной работы заключается в разработке рекомендаций по применению финансового метода оценки в проектах в сфере хореографического искусства.

Один из ключевых вопросов, который встает перед руководителем проекта в сфере хореографического искусства – это непосредственно поиск самих инвестиций. В рамках данного исследования был проведен опрос представителей бизнеса, собственников и руководителей высшего звена. Опрос был направлен на оценку привлекательность проектов в сфере культуры с точки зрения инвестирования. Были включены следующие вопросы:

1. Сфера деятельности.
2. Должность.
3. Был ли опыт сотрудничества с организациями сферы культуры.

4. Если опыт был, то какой (спонсорство и благотворительность, партнерские программы, участие в краундфандинге культурных проектов как физическое лицо и так далее).

5. Интересно ли инвестировать в проекты в сфере культуры.

6. Если инвестиции в данные проекты не интересны, то почему.

7. Изменится ли отношение к инвестициям в сферу культуры (если ответ был отрицательным) или повысится ли их привлекательность (если ответ был положительным), если данные инвестиции будут рассматриваться как маркетинговые?

В опросе приняли участие 25 представителей бизнес-среды. Среди них: собственники бизнеса, руководители департаментов, генеральные и финансовые директора, бизнес-консультанты из 16 различных сфер деятельности, например: строительство, логистика, туризм, производственная деятельность, станкостроение и медицина.

Результаты пороса показали, что из 25 опрошенных у менее чем 50% был опыт сотрудничества с организациями в сфере культуры (рис. 1). Данный опыт в основном носил частный характер, то есть участники опроса чаще делали пожертвования или взносы в проекты в сфере культуры из личных средств как физические лица.

Рисунок 1. Результат опроса «Инвестиционные проекты в сфере культуры». Вопрос №3 «Был ли опыт сотрудничества с организациями сферы культуры».

Однако 64% опрошенных высказали свой интерес к инвестиционным вложениям в сферу культуры, если данные инвестиции будут рассматриваться как маркетинговые (рис. 2). Несмотря на отрицательный ответ на со стороны 36% опрошенных, результаты исследования говорят о наличии высокой степени взаимосвязи бизнес-среды и области инвестиционных проектов в сфере культуры, в частности в сфере хореографического искусства.

Рисунок 2. Результат опроса «Инвестиционные проекты в сфере культуры». Вопрос №7 «Изменится ли отношение к инвестициям в сферу культуры или повысится ли их привлекательность, если данные инвестиции будут рассматриваться как маркетинговые».

На сегодняшний день вся инвестиционная проектная деятельность коммерческих организаций осуществляется посредством бизнес-планирования, то есть посредством разработки и использования бизнес-плана при запуске любого проекта, при развитии нового направления деятельности, при выходе на новые рынки и при открытии организации в целом.

Одной из опорных частей бизнес-плана выступает финансо-

вый анализ. Методы оценки эффективности проектов разделены на две группы: статические и динамические.

Однако проблема, с которой сталкиваются организации, реализующие проекты в сфере хореографического искусства: проекты в сфере культуры в своём большинстве не генерируют значительные финансовые потоки вследствие реализации.

Классические методы (рис. 3) не подойдут для оценки эффективности проектов в сфере хореографического искусства по следующим причинам:

• В процессе моделирования реальных проектов статистика чаще всего неактуальна или вовсе отсутствует, например данные по инфляции.

• Вышеперечисленные методы не учитывают социальную ценность проектов в сфере хореографического искусства, а следовательно, не раскрывают их дополнительную ценность для инвестора.

• Данные методы используются большим количеством ор-

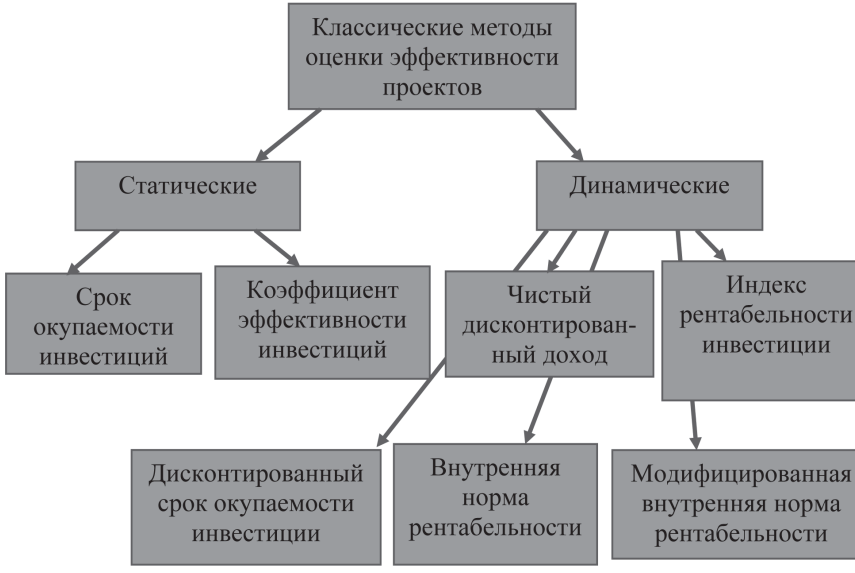


Рисунок 3. Классические методы оценки эффективности проектов.

ганизаций разных сфер для составления бизнес-плана, таким образом проекты в сфере культуры могут терять конкурентоспособность на рынке инвестиций из-за низких финансовых показателей вследствие того, что они не могут произвести прибыль в достаточном объёме.

Однако вышеперечисленные методы – не единственный вариант количественной оценки эффективности инвестиционного проекта. Существует также метод расчета коэффициента окупаемости, который на сегодняшний день используется чаще всего в маркетинге, в частности для расчета эффективности вложений в рекламные кампании.

Опрос, проведенный в рамках данного исследования, показал, что больше половины потенциальных инвесторов заинтересованы во вложении средств в проекты в сфере культуры как в маркетинговые проекты для своих организаций.

Оценка проектов в сфере хореографического искусства как маркетинговых проектов позволит разрабатывать полноценный бизнес-план для поиска инвестиций, исключая из него классические статические и динамические финансовые методы оценки проектов. Данная адаптация бизнес-плана откроет для организаций сферы культуры новый источник негосударственного финансирования.

Для оценки эффективности некоторых проектов используется такой показатель как ROI, Return on investment, что в переводе означает «возврат инвестиций». ROI – это коэффициент рентабельности инвестиций, помогающий оценить окупаемость вложений в проект. Показатель ROI рассчитывается по следующей формуле:

ROI = (доход с проекта — затраты на проект) / затраты на проект * 100%.

Показатель ROI должен быть выше 100% для того, чтобы вложенные в проект инвестиции полностью окупились.

Применим финансовый метод оценки ROI на примере про-

екта Фонда Императорского Михайловского театра.

15 марта 2021 года Фонд подал заявку в Фонд Президентских грантов для поддержки спектакля Modanse. Запрашиваемая сумма поддержки на реализацию данного проекта составляла 9 581 035 рублей (рис. 4). К сожалению, в поддержке проекту было отказано.

Рисунок 4. Информация о проекте «Спектакль Modanse» на официальном сайте Фонда Президентских грантов.

Спектакль Modanse был создан специально для прима-балерины Большого театра Светланы Захаровой. Премьера состоялась 22 июня 2019 года на Исторической сцене Большого театра. Музыка, хореография, либретто и сценография были созданы по заказу компании MuzArts. В Санкт-Петербурге показ планировался на сцене Михайловского театра, который, сохраняя верность вековым традициям российского музыкального театра, стремится держать руку на пульсе современного мирового театрального процесса.

Проект опирался на следующие идеи: повышение интереса широкого круга людей к лучшим образцам современного хореографического искусства посредством театральной «продукции» высокого художественного уровня, открытие театральной пу-

блике новых граней мирового театра. Целевой аудиторией проекта являются жители и гости Санкт-Петербурга и Ленинградской области старше 12 лет.

Цель данного проекта: развитие культурного пространства России и межрегиональных контактов в сфере культуры, усиление просветительской миссии учреждений культуры, продвижение многообразия форм современного балетного искусства.

Задачу проекта организаторы сформулировали следующим образом: проведение художественного мероприятия, направленного на культурное и духовное развитие общества.

Указанные в заявке сроки реализации проекта: 30 июня 2021 года – 11 сентября 2021 года.

География проекта: Российская Федерация, Северо-Западный федеральный округ. Основное место реализации проекта: город Санкт-Петербург.

Исходя из данных заявки, составим портрет потенциального инвестора:

• география предприятия: город Санкт-Петербург, то есть предприятие, чье производство и основная деятельность располагаются в Санкт-Петербурге или предприятие с филиалом или дочерней организацией в Санкт-Петербурге;

• сегмент: B2C (business to consumers), то есть бизнес для потребителя; в данном сегменте взаимоотношения выстраиваются между организацией и частными лицами, покупателями;

• доходы предприятия: эксперты считают, что в среднем на маркетинг предприятия тратят от 7% до 12%, таким образом доход предприятия должен составлять около 100 миллионов рублей.

Основная задача при составлении портрета потенциального инвестора – пересечение целевых аудиторий проекта и инвестиционного предприятия. Следовательно, к портрету потенциального инвестора спектакля Modanse нужно добавить еще один параметр:

• целевая аудитория предприятия: жители и гости города Санкт-Петербурга и Ленинградской области старше 12 лет.

При выборе инвестора для проекта в сфере хореографического искусства следует также учитывать историю предприятия, которое выбирается в качестве потенциального инвестора, и информацию о руководителе данного предприятия. Решение о принятии или отклонении инвестиционного проекта всегда принимается руководящим составом. Как показал опрос «Инвестиционные проекты в сфере культуры», проведенный в рамках данной диссертации, 64% руководителей готовы рассматривать и принимать инвестиционные проекты в сфере культуры.

В качестве примера потенциального инвестора данного проекта в сфере хореографического искусства возьмем закрытое акционерное общество «Первая мебельная фабрика». Данное предприятие отвечает условиям, описанным при составлении портрета инвестора.

Для расчета показателя ROI нам потребуется информация о среднем чеке предприятии-инвесторе. Средний чек ЗАО «Первая мебельная фабрика» составляет 192 700 рублей.

В качестве рекламной площадки для инвестора будет предложена страница продажи билетов на официальном сайте Михайловского театра. Для удобства расчета показателя ROI и предоставления инвестору реальных цифр, возьмем статистику посещаемости сайта.

Согласно собранным данным количество посетителей официального сайта Михайловского театра составляет 127 000 человек в месяц. В день сайт посещают примерно 4 090 человек. Статистика собрана с помощью программы «PR. CY».

Согласно правилам бизнес-планирования бизнес-план должен содержать три прогноза реализации и развития проекта:

идеальный, негативный и средний.

Предположим, что при идеальном варианте на сайт инвестора совершит переход 7% посетителей сайта Михайловского театра, а 1% из перешедших совершит покупку в ЗАО «Первая мебельная фабрика». При негативном варианте всего 3,5% посетителей сайта Михайловского театра совершат переход на сайт ЗАО «Первая мебельная фабрика», и 0,5% перешедших станут покупателями инвестора. При среднем варианте: 5,25% посетителей сайта Михайловского театра совершат переход, 0,75% из перешедших совершат покупку у инвестора.

Расчет показателя ROI будет выглядеть следующим образом:

1. Идеальный прогноз

На основании срока реализации проекта, указанном в заявке Фонда Императорского Михайловского театра составим таблицу:

Итого доход за период реализации проекта составит 10 020 400 рублей.

Месяц	Кол-во посещений сайта театра	Кол-во переходов на сайт инвестора	Кол-во покупок, совершенных после перехода	Доход инвестора (кол-во покупок * средний чек)
Июль	126 790	8 875	88	16 957 600 руб.
Август	126 790	8 875	88	16 957 600 руб.
Сентябрь (11 дней)	44 990	3 149	31	5 973 700 руб.

Таблица 1. Расчет показателя ROI для идеального прогноза бизнес-плана.

Итого доход за период реализации проекта составит 33 921 173 рубля.

ROI = (33 921 173 – 9 581 035) / 9 581 035 * 100% = 254%

2. Средний прогноз

Месяц	Кол-во посещений сайта театра	Кол-во переходов на сайт инвестора	Кол-во покупок, совершенных после перехода	Доход инвестора (кол-во покупок * средний чек)
Июль	126 790	6 656	50	9 635 000 руб.
Август	126 790	6 656	50	9 635 000 руб.
Сентябрь (11 дней)	44 990	2 361	17	3 275 900 руб.

Таблица 2. Расчет показателя ROI для среднего прогноза бизнес-плана.

Итого доход за период реализации проекта составит 22 545 900 рублей.

ROI = (22 545 900 – 9 581 035) / 9 581 035 * 100% = 135%

3. Негативный прогноз

Месяц	Кол-во посещений сайта театра	Кол-во переходов на сайт инвестора	Кол-во покупок, совершенных после перехода	Доход инвестора (кол-во покупок * средний чек)
Июль	126 790	4 437	22	4 239 400 руб.
Август	126 790	4 437	22	4 239 400 руб.
Сентябрь (11 дней)	44 990	1 575	8	1 541 600 руб.

Таблица 3. Расчет показателя ROI для негативного прогноза бизнес-плана.

ROI = (10 020 400 – 9 581 035) / 9 581 035 * 100% = 4%

4% - крайне низкий показатель ROI. Для того, чтобы все вложенные в проект инвестиции окупились, показатель должен ровняться или быть выше 100%. Идеальный и средний прогнозы демонстрируют полную окупаемость вложенных инвестором средств. Однако негативный прогноз говорит инвестору о наличии рисков. Анализ рисков – отдельный, последний раздел бизнес-плана, который выполняется посредством дополнительных расчетов, после которых инвестор сможет принять для себя окончательное решение о принятии или отклонении проекта.

Таким образов, на основе проведенного исследования разработаны следующие рекомендации для разработки и реализации проектов в сфере хореографического искусства:

• При создании проекта в сфере хореографического искусства необходимо опираться на принципы проектного подхода в сфере управления и учитывать особенности жизненного цикла проекта: формулировка проекта, далее его разработка, экспертная оценка, осуществление проекта и затем непосредственно его оценка.

• Учитывать структуру бизнес-плана и четко следовать его разделам при написании: титульный лист, оглавление, аннотация, историческая справка, анализ внешней среды, организационный раздел, финансовый план, анализ рисков.

• При написании бизнес-плана уделять внимание процессам сегментации рынка и позиционирования, так как данные процессы влияют на определение целевой аудитории проекта в сфере хореографического искусства и помогают определить его преимущество среди конкурентов.

• Определять круг потенциальных инверторов проекта в сфере хореографического искусства опираясь на следующие факторы: целевая аудитория организации-инвестора, география развития данной организации, исторический контекст ее развитии, руководящий состав и его присутствие в медиапростран-

стве и социальной жизни города или страны, оборотные средства организации или ее чистая прибыть за последние годы.

• Перед применением метода финансовой оценки ROI проанализировать количественные показатели проекта в сфере хореографического искусства, например количество посещений сайта проекта или сайта партнеров проекта, количество привлекаемой аудитории в процессе рекламной деятельности или количество будущих зрителей. Данные показатели должны подкрепляться статистическими исследованиями или опираться на оценку уже проведенных проектов в сфере хореографического искусства тем же учреждением.

• Применять метод финансовой оценки посредством расчета коэффициента. ROI выше 100% демонстрирует окупаемость инвестиционного проекта. Для удобства расставов обращаться к таблице Excel или готовым программам.

• Производить оценку для трех возможных прогнозов бизнес-плана: идеального, среднего и негативного. Если результаты расчета коэффициента ROI ниже ожидаемых следует пересмотреть проект. Если при минимум двух прогнозах ROI выше 100% можно переходить к следующему разделу бизнес-плана – анализу рисков.

Данные рекомендации помогут проектам в сфере хореографического искусства в привлечении новых негосударственных источников финансирования, что позволит расширить ресурсную базу проектов. Таким образом могут создаваться новые проекты в сфере хореографического искусства как по сохранению культурного наследия, так и по созданию абсолютно новых культурных благ.

Библиографический список:

1. Baumol W. J., Bowen W. G. Performing Arts. The Economic Dilemma. A study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance. – Aldershot: Gregg Revivals, 1993. – 582 p. – ISBN 0-7512-0106-5.

2. Абрамс Р. Бизнес-план на 100%. Стратегия и тактика эффективного бизнеса. – М.: Альпина Паблишер, 2021. – 496 с. – ISBN 978-5-9614-6668-3.

3. Винцелярова К. Н., Микаелян Х. М. Проекты в сфере культуры и искусства // Естественно-гуманитарные исследования. – 2021. – №6 (38). – С. 128–132. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/proekty-v-sfere-kultury-i-iskusstva (дата обращения: 22.01.2022).

4. Заббарова О. А. Экономическое содержание критерия эффективности деятельности бюджетных организаций // Аудит и финансовый анализ. – 2007. – №5. – С. 129–134. – URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://auditfin.com/fin/2007/5/Zabbarova/Zabbarova%20.pdf (дата обращения: 13.11.2021).

5. Зеленская Е. М. Эффективность в сфере культуры: кластерный анализ социально-экономических показателей деятельности российских театров // Вестник УрФУ. Серия: Экономика и управление. – 2018. – № 1. – С. 8–25. – URL: https://elar.urfu.ru/handle/10995/66404 (дата обращения: 21.01.2022).

6. Игнатьева Е. Л. Экономика культуры: учебное пособие. 3-е изд., уточнен. и доп. – М.: ГИТИС, 2009. – 281 с. – ISBN 978-5-91328-059-6.

7. Касиманова Л. А. Хореографическое искусство в контексте современных концепций развития культуры // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – №5 (66). – С. 189–191. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/horeograficheskoe-iskusstvo-v-kontekste-sovremennyh-kontseptsiy-razvitiya-kultury (дата обращения: 21.01.2022).

8. Коновалова Ю. В., Демаков И. В. Анализ инвестиционной привлекательности проекта социального типа // Экономика, право, образование: региональный аспект: сб. науч. тр. X межвуз. науч.-практ. конф. – М.: ЧОУВО «МУ им. С. Ю. Витте», 2016. – С. 94–99. – ISBN 978-5-9580-0283-2.

9. Мартиросян К. М., Матвейчук В. В. Социально-психологические факторы инвестиции привлекательности культурных проектов государственно-частного партнерства // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – №68–3. – С. 359–362. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-psihologicheskie-faktory-investitsionnoy-privlekatelnosti-kulturnyh-proektov-gosudarstvenno-chastnogo-partnerstva? (дата обращения: 13.04.2022).

10. Марченко Е. М., Глазкова В. В. Методические подходы к оценке эффективности инвестиций в социальные проекты // Экономический анализ: теория и практика. – 2014. – №8 (359). – С. 35–42. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metodicheskie-podhody-k-otsenke-effektivnosti-investitsiy-v-sotsialnye-proekty/viewer (дата обращения: 13.04.2022).

11. Некрасова Т. П., Шумейко Е. В. Экономическая оценка краудфандинга как метода привлечения инвестиций // П-Economy. – 2017. – №5. – С. 114–124. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ekonomicheskaya-otsenka-kraudfandinga-kak-metoda-privlecheniya-investitsiy/viewer (дата обращения: 13.04.2022).

12. Руководство к своду знаний по управлению проектами, 6-е изд. Project Management Institute, пер. – М.: Олимп-бизнес, 2018. – 1170 с. – ISBN 978-1-62825-193-7.

13. Сергеев А. А. Бизнес-планирование: учебник и практикум для бакалавриата и магистратуры. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 475 с. – ISBN 978-5-534-06299-1.

14. Сменцарев Г. В. Теоретические и практические аспекты выбора универсальной методики анализа эффективности деятельности

учреждений культуры // Контуры глобальных трансформаций: политика, экономика, право. – 2013. – №5 (31). – С. 53–65. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-i-prakticheskie-aspekty-vybora-universalnoy-metodiki-analiza-effektivnosti-deyatelnosti-uchrezhdeniy-kultury (дата обращения: 22.01.2022).

15. Суминова Т. Н. Проектный менеджмент как механизм реализации современных арт-стратегий // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – №3 (56). – С. 144–155. – URL: https://vaganov.elpub.ru/jour/issue/view/29 (дата обращения: 21.01.2022).

16. Тарновский В.В. Особенности проектного управления в сфере культуры // Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. – 2017. – №3 (67). – С. 100–104. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-proektnogo-upravleniya-v-sfere-kultury/viewer (дата обращения: 13.04.2022).

17. Тульчинский Г. Л., Шекова Е. Л. Менеджмент в сфере культуры: Учебное пособие. 4-е изд., испр. и доп. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. – 528 с. – ISBN 9785811405176.

18. Тросби Д. Экономика и культура / Пер. с англ. под науч. ред. А. Смирнова. – М.: Изд-во Высш. шк. экономики, 2013. – 256 с. – ISBN 978-5-7598-0836-7.

19. Фокина О. М., Ефремова Н. В. Развитие проектного финансирования с целью привлекательности социально значимых проектов // Регион: системы, экономика, управление. – 2010. – №3 (10). – С. 126–132. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=15214240 (дата обращения: 13.04.2022).

20. Черников И. А. Экономика впечатлений в динамике современной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – №4 (96). – С. 59–68. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=44395362 (дата обращения: 22.01.2022).

21. ЗАО «Первая мебельная фабрика»: официальный сайт. – URL: https://www.1mf.ru/ (дата обращения: 24.03.2022).

22. Министерство культуры Российской Федерации: официальный сайт. – URL: https://culture.gov.ru/ (дата обращения: 12.11.2021).

23. Михайловский театр: официальный сайт. – URL: https://mikhailovsky.ru/theatre/documents/ (дата обращения: 10.04.2022).

24. Фонд президентских грантов: официальный сайт. – URL: https://xn--80afcdbalict6afooklqi5o.xn--p1ai/ (дата обращения: 24.03.2022).

Олеся КЛЕЦОВА
Бакалавриат. II курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

ИСХОД ВЫБОРА

С причала рыбачил апостол Андрей,
А спаситель ходил по воде.
И Андрей доставал из воды пескарей,
А спаситель погибших людей.

Вячеслав Бутусов и Наутилус Помпилиус

Премьера спектакля художественного руководителя Александринского театра Валерия Фокина под названием «Один восемь восемь один» прошла 9 сентября 2022 года на исторической сцене.

Валерий Фокин соотнес дух России и характеры главных героев. Народные волнения охватывали и времена правления Александра II, и начало правления Александра III. Сын не знал, какие трудности оставит ему отец после себя, поэтому даже не мог предполагать, какая нужна будет внутренняя сила, чтобы взять все под контроль. Каков должен быть правильный выбор? Выбор пути не человека, не группы людей, а истории. Отсюда и возникают сомнения у нового императора, решающего дальнейшую судьбу той, на которой он «женился» – судьбу страны.

Исполнителями главных ролей в спектакле стали Иван Волков (император Александр II) и Иван Трус (император Александр III). Ивану Волкову удалось передать темперамент своего героя, показать живой, утонченный образ Александра. Ивану Трусу удалось создать многогранный образ: с одной стороны, его герой – сын Освободителя – такой же изысканный и изящ-

ный. С другой стороны, тяжелый шаг, вдумчивый и холодный взгляд в присутствии людей, грузная и твердая походка, показывают боль на душе, рисуют императора человеком, чувствующим и испытывающий потерю. Но у правителя нет времени на заживление душевных ран…

Важное значение предавалось и второстепенным героям, например, Михаилу Лорис-Меликову (Петр Семак), Константину Победоносцеву (Андрей Калинин) и другим.

Дама в черном (Олеся Соколова) являла собой темную материю, преследовавшую Россию в непростое время. Героиня взглядом взаимодействовала со зрителем, будто питалась энергией от него, танцевала в трагических ситуациях, насмехаясь над людьми и их слепой верой в лучшее.

Художественная основа спектакля сложна, однако не тщательно спланирована. В Александринском театре на месте партера сценографы воссоздали целую арену, напоминающую цирк или Колизей, где и происходит действие. Была сделана дополнительная царская ложа, поэтому при входе в зал теряется восприятие театра.

Сценография спектакля открыла дверь в совершенно новую конструкцию понимания классического театра. Но в плюсах блистательной и гармоничной структуры оформления есть и свои минусы. При таком масштабе декораций, функционале, красках возникает важный вопрос: как менять бутафорию или плановую систему, когда сцена круглая? Ответ достаточно прост: задействовать как можно больше вспомогательные силы. Люди в черных худи, выходили поочередно и выстилали ковер, уносили и приносили стол, расставляли бутафорию (цветы и т.п.), всё это происходило на виду у зрителей. Спектакль на фоне «людей в черном» превращается в камерное представление, что также ломает стереотипы о классике жанра. Кому-то подобная идея со сценографией показалась достаточно новаторской и нужной, кому-то, наоборот, чересчур мудрёной и слишком открытой.

Авторская позиция в спектакле практически не прослеживается, так как весь груз ответственности перелагается на зрителя. «Правильно или нет?», – думает человек во второй половине представления. Условно присутствует разделение спектакля на две части – сюжет и смысловая концепция, так как вопрос о том, стоит ли ступить на демократический путь повисает в воздухе. Художественно адаптированный исторический сюжет, важный для истории России, теперь живет на исторической сцене Александринского театра. О нем следует думать, а новаторство постановки и спецэффекты, работающие на спектакль, придают блеск этому непростому процессу.

Алиса ФЕОКТИСТОВА
Бакалавриат. II курс.
Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки».
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

ЭНАР СТЕНБЕРГ И ЕГО СИСТЕМА ДОКАЗАТЕЛЬСТВ

Прямая обязанность художника –
показывать, а не доказывать.

Александр Блок

Каким был авторский стиль Энара Георгиевича Стенберга? Его сценографическое оформление сочетало в себе различные веяния советского изобразительного искусства, находя яркое воплощение в театре. «Художник, как и актер, зачастую ухватывает едва уловимые черточки, “запахи”, ускользающие движения, проникается специфической атмосферой происходящего в пьесе, отбирая образом то, что необходимо для создания изобразительного решения сценического произведения»[1] – таким он видел свое творческое кредо.

Художественный метод Энара Стенберга формировался из нескольких аспектов: наследие его отца и дяди – Георгия и Владимира Стенбергов, влияние учителя Михаила Курилко, общие тенденции развития театрально-декорационного искусства эпохи.

Братья Георгий Августович (1900–1933) и Владимир Августович (1899–1982) Стенберги были художниками-графиками, работали в жанре киноплаката, занимались театрально-декорационным искусством. Свой дуэт они назвали «2-СТЕНБЕРГ-2», в чем нашла отклик цирковая традиция обозначения артистов на

[1] Луцкая Е. Мастера советского искусства. Э. Стенберг. М.: Советский художник, 1988. С. 3.

афишах. Их произведения стали образцами авангардной эстетики. Стенберги были сторонниками современного искусства, их вдохновляли поэзия Маяковского и графика «Окон РОСТА». С 1922 года они оформляли спектакли А. Я. Таирова в Камерном театре и были его ведущими художниками. С 1926 по 1930 г. братья являлись частью штата Совкино. За 4 года активной работы создали около трехсот плакатов к советским и зарубежным кинофильмам. Облик советского кино в то время еще не был сформирован, потому художники опирались на визуальную картину западных и американских фильмов при создании произведений изобразительного искусства. Так, сложилась традиция авангардного плаката с локальным колоритом, ритмичной композицией, прямыми четкими линиями, плоскостными сечениями, контрастными светотеневыми соотношениями и игрой шрифтов. Эстетические принципы творений братьев Стенбергов затем были переосмыслены и внедрены в сценографические решения продолжателя семейной традиции.

Энар Стенберг учился в Московском государственном академическом художественном институте имени В. И. Сурикова на факультете театрально-декорационной живописи. Его учителем стал Михаил Иванович Курилко (1880–1969). Он был художником, заставшим процесс слома традиций в декорационном искусстве на рубеже XIX–XX в. В 1924–1928 г. Михаил Курилко был главным художником Государственного академического Большого театра России. Примечательно, что он оформил балеты «Эсмеральда»[2], «Красный мак»[3], к которому также написал либретто. Потому можно говорить о его непосредственной связи с балетным миром. Будучи преподавателем, Михаил Курилко уделял внимание индивидуальности студентов, наставляя их комплексно – с этической,

[2] «Эсмеральда» – балет в 3 действиях, 5 картинах итальянского композитора Ц. Пуни на либретто Ж. Перро. Музыка отдельных номеров написана Р. Дриго. Премьера в Большом театре в 1926 г., балетмейстер В. Тихомиров (по Перро-Петипа).

[3] Премьера 14 июня 1927 г. в Большом театре. Постановка В.Тихомирова (2-ой акт) и Л. Лащилина (1-й и 3-й акты). Художник М. Курилко.

эстетической, творческой и идейной точки зрения. Большой акцент делался на живописи, что определило взгляд студентов на сценическое пространство – эскизы декораций, в основном, были схожи по художественным приёмам со станковыми картинами, этюдами. В этом проявлялись общие тенденции развития театрально-декорационного искусства 1940-50-х г.

Дипломной работой Энара Стенберга стали эскизы декораций к трагедии У. Шекспира «Отелло». Они были показаны на выставке в Центральном Доме актера в 1956 г. Художественное видение Стенберга имело свои черты, которые он сохранил во многих работах: мрачная палитра, строгость и конкретность цвета, камерность, использование чёрного фона и контрастных элементов на нем. Он показал себя мастером, способным находить новые формы сценического оформления. Художник использовал прием «театр в театре», вводил непривычные соотношения масштабов, смелую визуальную деформацию пространства. При разработке эскизов он часто обращался к творчеству других художников. Отталкиваясь от их трактовки литературных произведений, вдохновляясь ими, Стенберг изображал уникальный мир, чутко совпадающий с пожеланиями режиссера. Порой сценограф брал за визуальную основу гравюры, иллюстрации и перерабатывал их на свой лад: либо делал работы противоположные увиденному по структуре и содержанию, либо вносил заимствованные элементы в собственный вариант. Один из излюбленных материалов Стенберга – черный бархат, который он использовал как фон, чтобы погрузить зрителя в атмосферу тотального мрака; такая ткань поглощает любой свет, создавая иллюзию бесконечной бездны.

С 1950-х Стенберг оформил множество спектаклей, как драматических, так и балетных. С 1965 г. работал в Театре на Таганке в сотрудничестве с Юрием Любимовым. Являлся главным художником в Театре им. В. Маяковского (1971–1977), Театре им. Моссовета (1977–1997), Малом театре (1997–2002). Работал в театрах Еревана, Кишинёва, Минска, Новосибирска, Горького, Свердловска, Японии, Германии и Чехословакии. Создал эскизы сценографии и костюмов более чем для 300 спектаклей.

Энар Стенберг в балетном мире также оставил свое наследие. Он оформил балеты: «Дафнис и Хлоя»[4], «Вальс»[5], «Болеро»[6], «Геологи»[7], «Двенадцать»[8], «Жемчужина»[9], «Антоний и Клеопатра»[10], «Щелкунчик»[11], «Сотворение мира»[12], «Золушка»[13], «Хиросима»[14], «Город»[15], «Икар»[16], «Коппелия»[17], «Ромео и Джульетта»[18].

[4] «Дафнис и Хлоя» – одноактный балет в 3 картинах. Композитор М. Равель. Либретто М. Фокина. Хореограф-постановщик Гулбат Давиташвили. Премьера в 1960 в Ленинградском Малом театре.

[5] «Вальс» – одноактный балет на музыку хореографической поэмы для оркестра М. Равеля. Хореограф-постановщик Гулбат Давиташвили. Премьера в 1960 в Ленинградском Малом театре.

[6] «Болеро» – одноактный балет на музыку М. Равеля. Хореограф-постановщик Гулбат Давиташвили. Премьера в 1960 в Ленинградском Малом театре.

[7] «Геологи» – одноактный балет, впервые поставлен в Большом театре 26 января 1964 г. Композитор Николай Каретников, авторы либретто Владимир Василёв и Наталья Касаткина.

[8] «Двенадцать» – хореографический спектакль в одном действии по мотивам одноимённой поэмы А. Блока. Балетмейстер и автор либретто Л. Якобсон, композитор Б. Тищенко. Премьера 31 декабря в 1964 г. в ГАТОБ им. С. М. Кирова.

[9] «Жемчужина» – балет Надежды Симонян в 3 действиях. Либретто В. Соколова и К. Боярского по мотивам одноименной повести Джона Стейнбека. Премьера в ГАТОБ им. С. М. Кирова в 1965 г.

[10] «Антоний и Клеопатра» – балет в 3 актах, 13 картинах по мотивам трагедии У. Шекспира. Композитор Э. Лазарев, сценарист В. Пудалов (либретто в редакции театра), балетмейстер И. Чернышев. Премьера в 1968 г. в Малом театре оперы и балета, Ленинград.

[11] «Щелкунчик» – двухактный балет на музыку П. Чайковского. Либретто адаптировано по повести Э. Т. А. Гофмана 1816 г. «Щелкунчик и мышиный король». Хореограф-постановщик И. Бельский. Премьера 6 ноября 1969 г. в Малом театре оперы и балета, Ленинград.

[12] «Сотворение мира» – балет в трех действиях. Авторы либретто и балетмейстеры Н. Касаткина, В. Василёв. Композитор А. Петров. Первое представление ГАТОБ им. С. М. Кирова, 1971 г.

[13] «Золушка» – балет в 3 актах С. Прокофьева. Либретто Н. Волкова по сюжету одноименной сказки Шарля Перро. Хореограф-постановщик А. Чичинадзе. Премьера в Театре им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко в 1971 г.

[14] Композитор Х. Гурецкий.

[15] «Город» – балет на муз. А. Веберна. Хореограф-постановщик Л. Якобсон. Премьера: Ленинградский ансамбль «Хореографические миниатюры» в 1972 г.

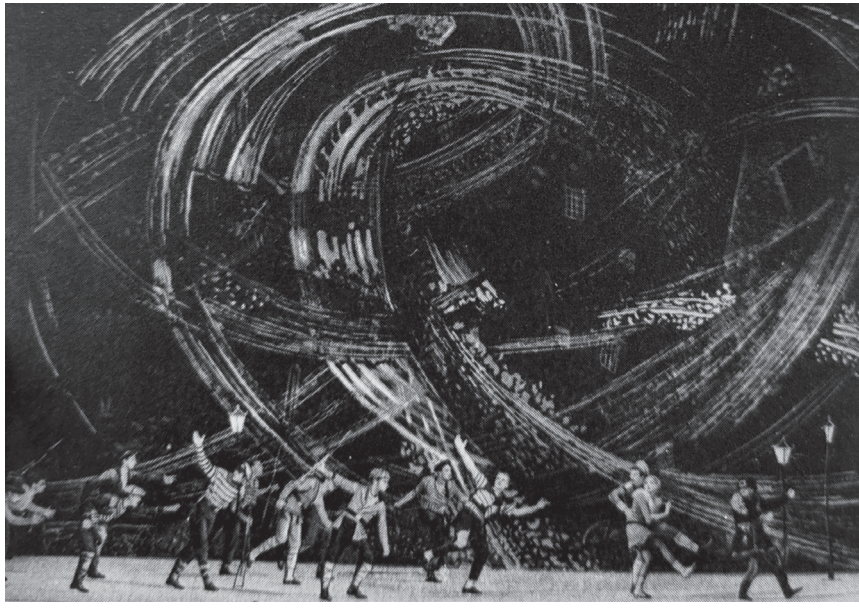
[16] «Икар» – балет на музыку С. Слонимского. Хореограф-постановщик И. Бельский. Премьера в ГАТОБ им. С. М. Кирова в 1974 г.

[17] «Коппелия» – балет в 2 актах, 3 картинах на музыку Л. Делиба. Хореограф-постановщик А. Чичинадзе. Премьера в Театре им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко в 1975 г.

[18] «Ромео и Джульетта» – балет на музыку Г. Берлиоза. Хореограф-постановщик И. Чернышев. Премьера в Куйбышевском театре оперы и балета в 1979 г.

Первой большой работой в балете для художника стали «Геологи», поставленные Владимиром Василёвым и Натальей Касаткиной. В основу либретто легли повесть В. Д. Осипова «Неотправленное письмо» и одноименный фильм М. К. Калатозова 1959 г. Однако авторы спектакля внесли в сюжет существенные изменения. Отправившиеся на поиски минералов трое геологов оказывались в тайге, где разгорался ночной пожар. Старший отряда погибал, спасая девушку, младший оказывался ранен и не мог передвигаться без помощи других. Героиня продолжала путь, помогая товарищу. Силы их были на исходе, но внезапно появлялись охотники якуты, шедшие по следам геологов. Они спасали героев от верной смерти.

В первом эпизоде на заднике возникала огромная карта. На ней загорался огонек, обозначавший месторождение ценных минералов, к которому шли герои. На него указывала изнеможденная девушка, найденная людьми. Эта деталь становилась



Сцены из балета Л. Якобсона «Двенадцать».
Труппа «Хореографические миниатюры».

отправной точкой для ретроспективного рассказа о трагичных событиях, случившихся с геологами. Основное действие спектакля развивалось на фоне тайги; Стенберг поставил на сцене деревья, между которыми также находились артисты и пластически повторяли их характер, преграждая путь. Здесь в качестве костюмов Стенберг использовал черные трико и красные плащи. Облик танцовщиков напоминал обгоревшую кору и пламя пожара. Решение костюмов в спектакле совпадало с общими тенденциями развития искусства оформления балетных спектаклей: тело артиста освобождалось от излишне детализированных одежд, мешающих зрителю увидеть всю красоту и чистоту пластики. Человек и его движения были главными на сцене, костюм лишь намекал на образ, передаваемый преимущественно хореографически.

Так, например, главные герои были одеты в трико, дополненное лишь некоторыми характерными элементами: у мужчин – футболки, на ногах – мягкие полусапожки или балетки. Примечательно, что относительно костюма главной героини возник спор между постановщиками балета и министром культуры Екатериной Фурцевой. Н. Касаткина вспоминает: «начался конфликт с министром культуры Екатериной Фурцевой, которая все просила меня “надеть на девочку юбочку”. Я пыталась объяснить, что солистке в юбочке будет тяжело, она там переворачивается, да и вообще это сложный спектакль. Три актера у нас изображали одновременно и геологов, и деревья, и пожары. Но Фурцевой, видно, трудно было смириться с этой юбочкой…»[19]. В итоге, девушка была одета в трико, свитер и косынку. Сценография Стенберга поддерживала эмоциональное развитие действия спектакля: в ней передавалось настроение героев, испытывающих страх, напряжение, чувство обреченности и надежду на спасение.

---

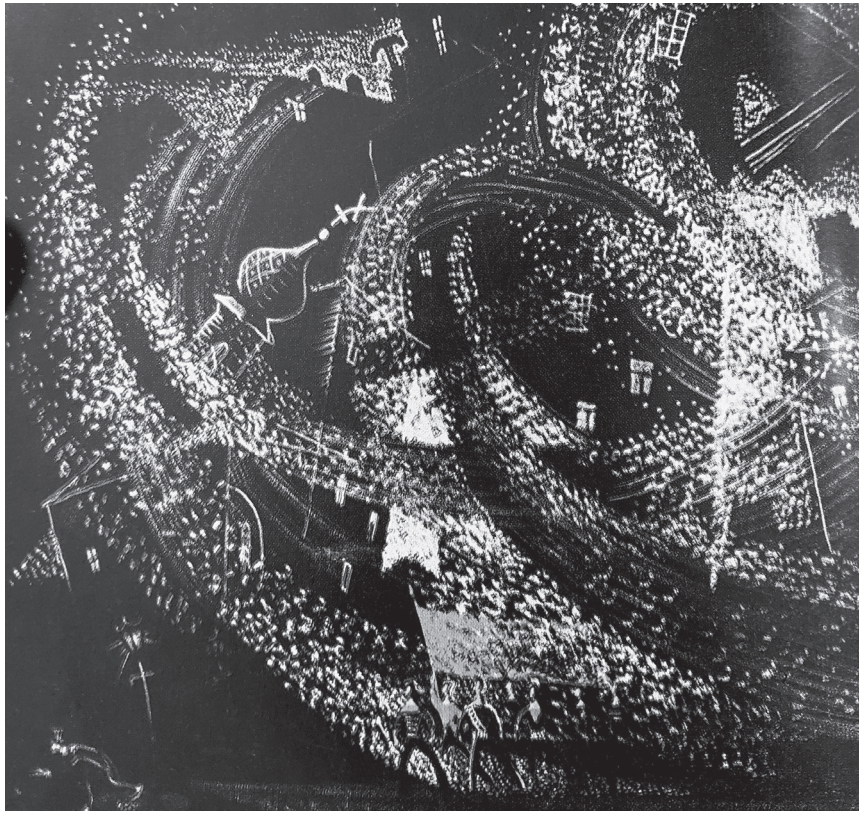
[19] В современном балете стало больше спорта и меньше – души // rosbalt.ru 2021. 24 августа. URL: https://www.rosbalt.ru/piter/2021/08/24/1917682.html (дата обращения: 08.05.2022).

31 декабря 1964 года в Кировском театре состоялась премьера балета «Двенадцать». Инициатором создания спектакля и хореографом-постановщиком был Леонид Вениаминович Якобсон, музыка принадлежала Борису Ивановичу Тищенко[20]. Оформил хореографическую поэму Энар Стенберг. Сочиняя хореографию, Якобсон обратился к произведениям изобразительного искусства. Балетмейстер работал таким образом над предыдущими постановками: «Спартак» стал визуально легко узнаваемым благодаря использованию позировок и сценографических элементов, подобных античным фрескам. В «Клопе» оформление очевидно отсылало к плакатам «Окон РОСТА», автором которых был Маяковский. Примечательно, что для хореографического рисунка и сценографии «Двенадцати» опорой также стала плакатная графика первой четверти XX века. Именно поэтому спектакль оформлял Энар Стенберг, обладавший характерными приемами и знавший специфику этого жанра. Точкой опоры при создании визуальных образов для него являлись творческий опыт Георгия и Владимира Стенбергов, так как исторические реалии из мира произведения Блока эпохально совпали с временем деятельности братьев. К тому же, художник образно переосмыслил иллюстрации Юрия Павловича Анненкова[21] к первому изданию поэмы «Двенадцать». Сценография оказалась важнейшим фактором воздействия на зрителя, она была выполнена «соответственно стилю поэмы в весьма условной, но выразительной манере»[22]. Работы Анненкова Стенберг словно перевел в негатив: вместо белого фона и черной графики на нем сцена оказывалась во мраке, из которого возникали свет-

[20] Борис Иванович Тищенко (1939–2010) – советский и российский композитор, ученик и продолжатель музыкальных традиций Д. Д. Шостаковича, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Народный артист РСФСР (1987).

[21] Юрий Павлович Анненков (1889–1974) – русский и французский живописец, график, художник-авангардист.

[22] Гамалей Ю. В. «Мариинка» и моя жизнь. СПб.: Папирус, 1999. С. 310.



Эскиз декорации Э. Стенберга к балету Л. Якобсона «Двенадцать».

лые силуэты. У обоих художников появились визуально сходные элементы – церкви, купола, дома. Но если у Анненкова они были статичны, а вихрь как бы окружал городской пейзаж, то у Стенберга пространство ломалось, закручиваясь в буре.

Осколки старого мира в предметном смысле парили в воздухе среди потоков метели. Все было перекошено, буквально распадалось перед глазами зрителя. Задник из черного бархата впитывал в себя весь свет, на нем контрастно виднелись белые контуры города. Художник создал атмосферу адского вихря на сцене: в нем тонули, по одному уносились вдаль порочные люди, олицетворявшие моральное разложение уходящей эпохи. Некая плакатность, выра-

женная в строгих динамичных линиях, контрастах черного, белого и красного играли с ассоциациями, отсылающими к революционным событиям. «На сцене – вьюжная тьма. В черном небе – снежные вихри. Контраст черно-белого подсказан Блоком:

Черный вечер,
Белый снег...

Во тьме – окна, разные, искореженные, словно висящие в пустоте. Уличные фонари мерцающим полукружием замыкают неприютный мир. Потом возникают маковки церквей, надломленные, покосившиеся, вот сейчас обвалятся, рухнут... И снова фонари, но теперь и они утратили былую устойчивость – перемещаются, мелькают»[23] – описывала сценографию В. Чистякова. Первая часть спектакля, в которой главным образом стала вьюга, была решена полностью в черно-белых тонах. Цвет вводился лишь с появлением на сцене отряда Двенадцати с тринадцатым Петрухой во главе. Они были одеты в разнообразные характерные черно-белые костюмы с некоторыми красными элементами, индивидуальными у каждого. Двенадцать «появляются как бедняцкая вольница. Кто в платке, а кто и в цилиндре, из озорства напяленном на голову, только где-то на куртках, тельняшках маячит красный лоскут[24].

Они казались бандитоватыми, неорганизованными, дерзкими и исполненными блоковской злобы. Постепенно в ходе действия герои снимали с себя детали костюмов, оставаясь в полностью красном трико. А все черно-белое отождествлялось с шелухой старого мира, которая должна непременно слететь с людей нового порядка. В. М. Красовская писала: «Тема “революционный держите шаг” возникает у них (у Якобсона и Тищенко) исподволь. Художник Энар Стенберг включается в ее решение. Чем отчетливей, грозней становится поступь двенадцати, тем боль-

[23] Чистякова В. Ленинградские балеты («Три мушкетера» в Малом театре оперы и балета и «Двенадцать» в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова) // Театр, 1965. № 5. С. 51.

[24] Там же. С. 52.

Эскизы костюмов Э. Стенберга к балету Л. Якобсона «Двенадцать».

ше прибывает красного цвета в темной гамме их одежд»[25]. Также об этом вспоминали и другие критики, например, Богданов-Березовский на дискуссии в Союзе композиторов, состоявшейся 12 марта 1965 г., говорил: «Внешний вид этих персонажей очень хорошо отражает строки Блока: “В зубах цыгарка, примят картуз, на спину б надо бубновый туз!”. <...> постепенно с них спадают эти приметы анархического облика и выступает наружу их облик уже символизированный, они облачены в красное трико, <…> в конце спектакля они выглядят как монументы, залитые пламенным светом революции, уверенно идущие в будущее»[26]. Образы героев старого мира – старуха, поп, поэт, барыни в каракуле, буржуй, проститутки, «шелудивый пес» (оказавшийся в трактовке Якобсона человекозверем, передвигавшимся на четвереньках и воющим на Луну) – решены Стенбергом колоритно. В одежде каждого, судя по эскизу, было много деталей. Особенно выделялась Катька: «Среди этого пестрого сборища оказывается и она, Катька, в сером платьишке, в облезшем боа, в черных чулках и высоких ботинках. Жалкая роскошь нищеты! Вульгарность ее вызывающа»[27]– писала В. Чистякова. Потрепанная,

[25] Красовская В.М. Балет сквозь литературу. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2005. С. 180-182.

[26] Стенограмма дискуссии в Союзе композиторов РСФСР о балетах «Двенадцать» (постановка Л. Якобсона), «Круг ада» (постановка К. Боярского) и «Три мушкетера» (постановка Н. Боярчикова). 1965. С. 10.

[27] Чистякова В. Ленинградские балеты («Три мушкетера» в Малом театре оперы и балета и «Двенадцать» в театре оперы и балета им. С. М. Кирова) // Театр. М., 1965. № 5. С. 52.

оборванная мини-юбка героини добавляла образу пошлости, пришедшей из современной моды. Стенберг не стремился сохранить в костюмах аутентичность одежды начала XX века. Он вольно интерпретировал исторический облик, осознанно подчеркивая театральность происходящего. В этом нашло отражение общей тенденции развития сценографического искусства в 1960-х годах: художники не ставили цель сблизить декорации и костюмы с действительностью, а нарочито проводили черту между реальностью и вымыслом, жизнью и театром.

Сцены из балета Л. Якобсона «Двенадцать». Труппа «Хореографические миниатюры».

Во второй части балета представала картина Вселенского кабака. Здесь метель уже затихла, но она уже разрушила многое: покосившись, стояли церкви со сломанными куполами. Угнетающий вид дополняла надпись «Кабак» (у Анненкова – «Тракт(ир)»). Контуры домов еле подсвечивались, то и дело пропадая во тьме. Единственными яркими белыми акцентами выдавались окна. Среди высоких домов люди казались мелкими, незначительными фигурками. Смерть Катьки и появление революционного отряда вновь призывали образ вьюги в следующих сценах. Безудержная пурга с новой силой закручивала неустойчивый мир. Двенадцать во главе с Петрухой одновременно и тонули в ветряных порывах, и шли в одном с ними направлении, как бы двигая стихию вперед. В этом эпизоде помимо черного задника перед артистами вывешивался прозрачный занавес. Танцовщики оказывались между двумя полотнами, в заснеженном пространстве. В финале, победно маршируя, герои вступали в отсвечиваю-

Сцены из балета Л. Якобсона «Двенадцать».
Труппа «Хореографические миниатюры».

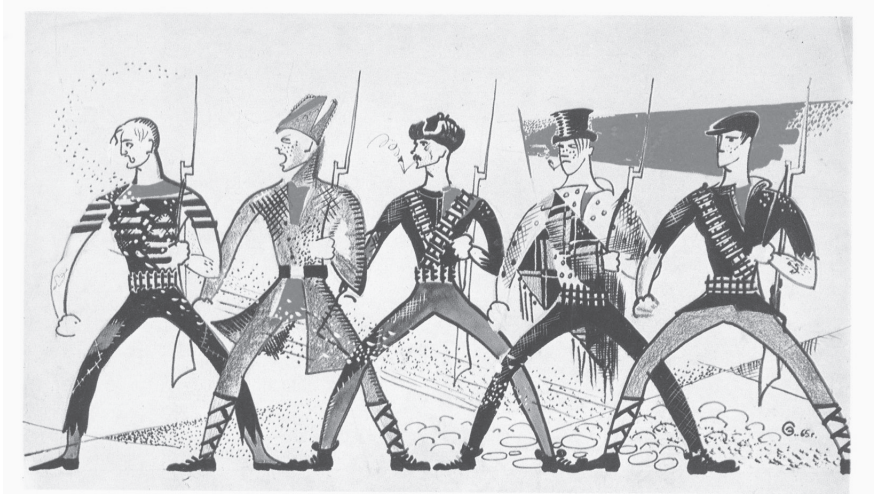
щий киноварью и золотом мир будущего, они были «в одинаково красном трико и как бы безлики, ибо идут в пылающие дали затылком к зрителю»[28]. Здесь хореографическая мысль совпадала с видением сценографа: из анархичного сброда Двенадцать становились организованным военным строем, идущим строгим державным шагом в новую реальность.

Другая известная работа Энара Стенберга – оформление балета «Сотворение мира», поставленного в 1971 году Н. Касаткиной и В. Василевым в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Перед зрителем создавался образ первозданного мира. Визуальным референсом ко всему спектаклю стали остроумные рисунки Жана Эффеля из серии о сотворении мира. Его небольшие комиксы выглядели лаконично, любая форма считывалась легко. Образы здесь были мягкими, округлыми, без резких углов, при этом они имели много общего с шаржем. Характеры героев – старика Бога,

[28] См. подробнее Красовская В.М. Балет сквозь литературу. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2005. С. 180–182.

Эскизы костюмов Э. Стенберга к балету Л. Якобсона «Двенадцать».

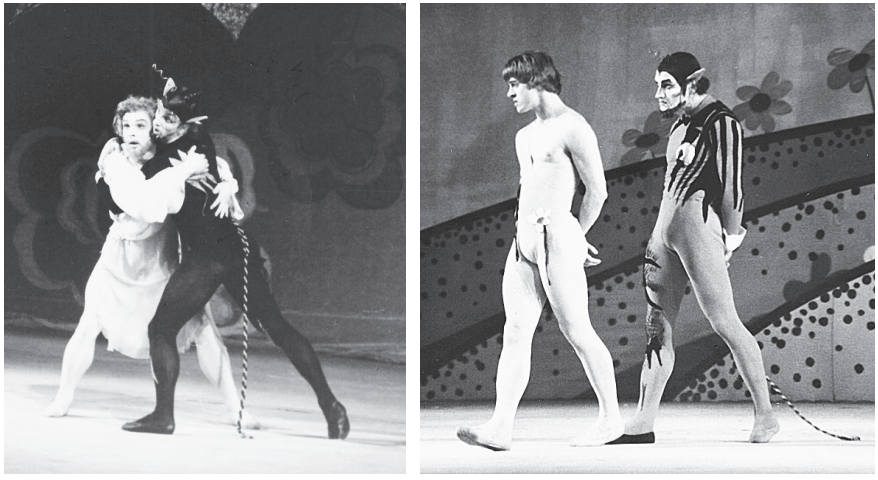
ангелочков-помощников, рогатого Дьявола, Адама и Евы – были шутливыми, ироничными, на грани приличного. Книга Жана Эффеля «Сотворение мира и человека» была издана в СССР в 1959 г. и обрела популярность. В балете Н. Касатакиной и В. Василева сохранилось озорное настроение литературного произведения.



Эскизы костюмов Э. Стенберга к балету Л. Якобсона «Двенадцать».

Рис. Ж. Эффеля к «Забавной библии» Лео Таксиля

Декорации Стенберга воссоздавали контрастный гротескный мир иллюстраций Эффеля. Так, например, на сцене находился большой полукруг, имитирующий изображение части Земного шара. На нем были нарисованы огромные цветы, похожие на ромашки, но с более угловатым дизайном формы. Примечательно, что сценическое пространство не загромождалось объектами, оставляя много места для хореографического действия, что было свойственно балетам этой эпохи. Костюмы героев соответствовал их образам, охарактеризованным в книге. Адам и Ева были в трико телесного цвета, на которые местами были прикреплены ромашки, как напоминание об их единении с природой. Одежда позволяла артистам свободно двигаться, пластика тела оказывались очень хорошо видна зрителю. Если костюмы Адама и Евы были решены лаконично и просто, то образы Черта и Чертовки (отсутствующей у Эффеля и введенной постановщиками) пестрели деталями. Множество элементов, хаотично расположенных поверх черно-красных трико, граничило с безвкусицей, отчего возникал комический эффект. Стенберг украсил их брызгами, полосами, штрихами, нашивными деталями. Особенно ярко контраст был виден, когда на сцене появлялись одновременно Адам, Ева и Черт с Чертовкой. Костюм Бога имел много общего с русским народным: длинные



Сцены из балета Н. Касаткиной и В. Василёва «Сотворение мира». Театр оперы и балета им. Кирова. Слева: Ю. Соловьев — Бог, В. Бударин – Черт. Справа: М. Барышников — Адам, В. Панов — Черт.

волосы, повязка на голове, борода, белая подпоясанная рубаха делали его похожим на старца из преданий. В этом выразилась игра с культурным кодом нации, Стерберг в очередной раз отошёл от принятых канонов костюмов героя, дав волю воображению. Перед премьерой костюмы Бога и его двойников пришлось менять: расшитые кружевом рубашки из сетки длиной до икр мешали им танцевать. По итогу балет обрел свой аутентичный облик, который запомнился зрителям.

Энар Стенберг был художником, умеющим тонко передать настроение ставящегося спектакля и вникнуть в задумку режиссера, максимально уловив детали его видения. Он нарочито о подчеркивал театральность происходящего, погружая зрителя в мир гиперболизированных образов, контрастных по характеру и визуальному решению.

Участники Восьмой международной научной конференции «HommageàPetipa» на могиле Мариуса Петипа. 11 марта 2021 г. Фотограф А. Лушпа

Презентация книг педагогов кафедры балетоведения в рамках Восьмой международной научной конференции «HommageàPetipa». Музей АРБ им. А. Я. Вагановой. 12 марта 2021 г. Фотограф А. Лушпа

СОДЕРЖАНИЕ

Слово ректора Академии Русского балета Н. М. Цискаридзе 3
От редактора-составителя Л. И. Абызовой 4

Антонина Малмалаева.
На пути к новым победам! (Выпускной спектакль Академии русского балета им. А. Я. Вагановой в Мариинском театре, 2022).....5

Алиса Феоктистова.
«И чего там только не было! Не знаю, кому под силу это описать!» («Щелкунчик» АРБ. Мариинский театр, генеральная репетиция, 3 декабря 2021).....13

Александра Яковлева.
Генеральная репетиция балета «Щелкунчик» Академии Русского балета.....19

Елизавета Колодина.
Мария Ильюшкина, лилия Мариинского театра.....24

Мария Курбатова.
Маргарита Куллик – новая «Царица вариаций».....31

Дмитрий Соболев.
Мария Тальони и Россия 35

Елизавета Сибатрова.
Лариса Краснова: «Балет – это не техника, это душа».....43

Елизавета Колодина.
Александра Иосифиди: Дива 55

Олеся Клецова.
Роман Малышев: «Балет прежде всего искусство красоты» 66

Александра Яковлева.
Главное – танцевать! 77

Михаил Баркиджиджа.
О судьбе первых постановок балета «Спартак» в Ленинграде и Москве.....80

Мария Хорева.
Мир «Серенады».....91

Мария Хорева.
Хореографический язык Дж.Баланчина сквозь призму творчества П.И. Чайковского 104

Полина Волкова.
Творческая и публицистическая деятельность
П. А. Гусева в 1966–1987 годах 116

Антонина Малмалаева.
Балет «Триумф Нептуна» в ретроспективе викторианской эпохи 142

Антонина Малмалаева.
Синтез выразительных средств в балете «Кошка» 156

Анастасия Дробленкова.
Балетные интерпретации «Пер Гюнта» в постановке современных
зарубежных хореографов: Х. Шперли и С. Микеля 166

Мария Курбатова.
Московская танцсимфония о Петербурге 180

Ева Кальманович.
«Кармен» в хореографии Михаила Венщикова 191

Федор Пеший.
«Кармен» в Эрмитажном театре 198

Пелагея Полонская.
Дягилев как создатель диалога культур 201

Яна Фирулева.
Любовь Дягилева: Живопись? Опера? Балет 206

Диана Брагина.
Финансовые методы оценки проектов в сфере хореографического
искусства 214

Олеся Клецова.
Исход выбора 231

Алиса Феоктистова.
Энар Стенберг и его система доказательств 234

АЛЬМАНАХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ.

ШЕСТОЙ ВЫПУСК

Кафедра балетоведения Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой
Ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе
Составитель и научный редактор Л. И. Абызова

Федеральное государственное бюджетное учреждение
высшего образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

Адрес издательства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой:
191023, РФ, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, д. 2.
http://www.vaganovaacademy.ru, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

Подписано в печать 12.12.2022.
Формат 70×100 1/16. Усл. печ. л. 9,75. Заказ № 1399.
Тираж 150 экз.

Отпечатано в ООО «Типография Глори».
Юр. адрес: 191040, г. Санкт-Петербург,
Лиговский пр. д. 80 лит. А пом. 2-Н, офис 9.